



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE FILOSOFÍA**

**EL CONCEPTO DE MUERTE EN LA ESTÉTICA  
DE WALTER BENJAMIN**

**TESIS**

Que para obtener el grado de:

**LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

Presenta:

**DAVID OMAR VARGAS LEÓN**

Asesor de tesis:

**DR. FERNANDO HUESCA RAMÓN**

CDMX, OCTUBRE 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por su apoyo comprensión y por estar a mi lado en todo momento, apoyando mis sueños y metas, el logro también es de ustedes.

A mi querido profesor, asesor y mentor, el Dr. Fernando Huesca Ramón, por su apoyo y conocimiento, por la atención, paciencia, gracias por contagiarme su pasión por la filosofía, mostrarme que con dedicación y disciplina se puede llegar a grandes cosas, a no temer a los grandes pensadores, gracias por todo, mi admiración y respeto siempre.

A mis sinodales, Lic. Morales Flores Edgar, Dr. Chávez Tortolero Mario Edmundo, Dr. Renato Huarte Cuéllar, Mtra. Fuentes De Fuentes Diana Grisel, por su paciencia, conocimiento, tiempo, mi admiración y respeto.

**En memoria de:**

**Dr. Fernando Huesca Ramón.**

**Su trabajo, ideas y pensamiento van a permanecer siempre, gran profesor, compañero y ser humano.**

*Los artistas son la vanguardia de los sueños rotos de la humanidad. Los productores estéticos y los tecnólogos colectivizados son los constructores de un porvenir no automatizado.*

Fernando Huesca Ramón

*El propósito del arte es preparar a una persona para la muerte.*

Andrei Tarkovsky

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
CAPÍTULO I.....	8
LA MUERTE DEL ARTE EN LA ESTÉTICA TEMPRANA DE WALTER BENJAMIN. ....	8
1.1 LA MUERTE Y LA CRÍTICA.....	13
1.2 ALEGORÍA Y OBRA DE ARTE COMO RUINA.....	24
CAPÍTULO 2 .....	34
ESTÉTICA MATERIALISTA.....	34
2.1 LA MERCANCIA Y EL ARTE.....	34
2.2. LA POLITIZACIÓN DEL ARTE: Y LA MUERTE AURÁTICA.....	52
CAPÍTULO 3 .....	72
HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL ARTE.....	72
3.1 ARTE AUTÓNOMO Y FASCISMO.....	80
3.2 ARTE HETERÓNOMO Y COMPROMISO .....	88
3.3 LA TÉCNICA.....	92
CONCLUSIONES .....	112
BIBLIOGRAFÍA .....	114

## INTRODUCCIÓN

Los seres humanos parecen preocuparse por sus muertos, a veces rindiéndoles homenaje, a veces recordándolos, pero ninguna gran civilización en la historia de la humanidad ha olvidado jamás su preocupación por el “más allá” o los enigmas que rodean a la muerte, Ya sea en forma de himnos, mitos, filosofía o poesía.

Vemos, entonces, cómo la idea de la tranquilidad o el terror ante la muerte es un producto enteramente humano y, como tal, podemos afirmar que es lingüístico y cultural, de ahí que se entienda por qué a pesar de que una ciencia actual desarrolle conceptos como evolución, selección natural, gen egoísta, apoptosis (muerte celular programada), etcétera, no se llega a una conclusión definitiva en una reflexión cuyo eje sea la muerte.

Como veremos a lo largo de estos capítulos, incluso argumentos que apelan a la necesidad de la muerte para el funcionamiento de la naturaleza, se encuentran presentes, de una u otra manera, en la filosofía y la literatura de por lo menos hace uno o dos siglos y, más aún, se encuentran inmersos dentro de todo una abundancia de manifestaciones históricas escatológicas que podemos rastrear hasta la antigua Sumeria de hace cinco milenios, lugar donde comienza la civilización, la cual mostrará cómo a lo largo de la historia el hombre ha desarrollado concepciones diversas acerca de la muerte y cómo la creación de éstas es un proceso tan inevitable como necesario para el espíritu humano.

De acuerdo a lo dicho anteriormente nuestro trabajo de investigación pretende acercarse a el concepto de muerte desde una perspectiva estética, apoyándonos de Walter Benjamin y sus textos tanto de juventud como de madurez, sin embargo nuestra tentativa nos plantea varias dificultades debido al estilo fragmentario y la diversidad temática de los escritos benjaminiano.

El pensamiento de Benjamin se presenta al lector como complejo y caleidoscópico, casi laberíntico. Un escritor que parece estar al borde de diferentes tradiciones mientras avanza por tierra de nadie. Benjamin siempre presentó su pensamiento desde diferentes

perspectivas, cercanas y lejanas, para que pudieran ser leídos e interpretados desde horizontes literarios, históricos y filosóficos. Es cierto que las obras de Benjamin evocan fascinación, no sólo por la variedad de temas y perspectivas que utilizó en la construcción de sus pensamientos, sino también por su estilo narrativo único y la agudeza con la que criticó su época. Fue un pensador casi profético cuyas críticas señalaron la inminente ruina del progreso. La personalidad y las ideas de Benjamin se presentan como las características de la primera mitad del siglo XX: la modernidad y el miedo a la extinción. Durante los años de entreguerras, Benjamín vivió en gran medida excluido del sistema filosófico alemán debido a sus orígenes judíos y, por tanto, se vio obligado a reflexionar sobre gran parte de su obra en el exilio forzado. El exilio le permitió asumir la forma de un extraño, distanciarse y extrañar el sistema filosófico, la gran cultura alemana, la política nacionalsocialista y las tradiciones religiosas. El exilio le permitió viajar por el mundo y sentirse extranjero. La distancia le ayudó a solidificar su pensamiento oportuno para el presente y el futuro. El sentimiento equivale a una catástrofe permanente, donde la alienación arranca el pensamiento de su marco normal y transforma la mirada en un arma que convierte lo ordinario en lo extraño. Benjamín expresó sus ideas desde diversos campos, y fue ensayista, traductor, crítico de arte, narrador de viajes, narrador de alucinaciones y fantasías, historiador, coleccionista de objetos e imágenes, y coleccionista de citas. Parece un reconstructor, místico, y revolucionario de los siglos. La singularidad de cada texto se revela por la diversidad de rostros y voces, brindando la oportunidad de sumergirse en ideas que aún parecen relevantes para pensar en los acontecimientos actuales. La filosofía de Benjamin desafía a quienes la encuentran porque no desafía ninguna sistematización. Lo mejor del pensamiento de Benjamin es que todavía aparece como un pensamiento vivo que no puede reducirse a una única interpretación. Algo que nos llama e invita a reflexionar sobre lo que pensaba Benjamín. En lo que Benjamín nos hace pensar hoy. Es por eso que analizar la muerte desde la trinchera de Benjamin nos proporciona una de las perspectivas estético-políticas más completas y enriquecedoras para el propósito de este trabajo.

El objetivo de esta tesis radica en dos partes, en primer lugar, es analizar el concepto de Muerte en la estética de Walter Benjamin. Es decir, de qué manera puede haber arte después de que algunos autores hayan dictaminado su final. No significa que después del dictamen ya no vaya a haber más historia o más filosofía o, en este caso, más arte,

sino que su interpretación exige otro tratamiento, es decir una nueva concepción del arte y crear nuevas sensibilidades. La gran genialidad de Benjamin es hacer notar que la muerte del arte puede llegar a ser positiva, liberarse de dogmas y egos que tenían prisionero al arte, bajar al mismo arte de ese pedestal mesiánico en que se encontraba dónde solo lo que importaba era solo la contemplación.

El segundo objetivo es enlazar una continuidad de pensamiento entre ambos momentos del pensamiento de Benjamin, el primer Benjamin literario, crítico e historiador, con el segundo Benjamin marxista y perfilado con su materialismo histórico. Tanto en sus obras tempranas y tardías, la muerte opera positivamente, si bien el sentido de algunos conceptos se transforman naturalmente por la transición al marxismo por parte de Benjamin, no hay una ruptura tajante entre ambas etapas del pensamiento de nuestro filósofo berlinés. Lo cierto es que esta afirmación arroja bastante luz sobre los puntos de vista que adopta Benjamin. Su teoría sobre la Muerte, redención, progreso y mercancía entre otros conceptos que había abundado en los últimos años, está implícita y demuestra que no es solo una intuición y que hay una continuidad en la totalidad de las obras de Benjamin y no así una tajante ruptura.

Esta tesis permitirá mostrar como el concepto de muerte hace al arte posicionarse en un nuevo horizonte, y profundizar en la importancia que tiene la tecnología como herramienta para la creación, distribución y comercialización de las obras. Además, la tesis ofrece una mirada integral de la producción de arte en el sistema capitalista. Y como es un gran apoyo al querer comprender el arte actual, ya que su pensamiento continua vigente.



## CAPÍTULO I

### LA MUERTE DEL ARTE EN LA ESTÉTICA TEMPRANA DE WALTER BENJAMIN

Los trabajos que abordan parcialmente la noción de la muerte del arte en la estética temprana benjaminiana lo hacen en contexto de la noción de alegoría en el libro sobre el *Trauerspiel*, otros con relación a la crítica del arte y otros más con el contexto de filosofía del lenguaje. Sin embargo, la noción de muerte ha permanecido fuertemente en el drama barroco. Su importancia resulta patente no solo en *El origen del drama barroco alemán*, sino también en el escrito inmediatamente anterior: *Las afinidades electivas de Goethe*. En los textos del 20, la idea de la muerte afecta tanto la noción de obra de arte como la caracterización de la actividad de la crítica. En el presente capítulo me propondré analizar ambos aspectos, con el objetivo de señalar en las obras tempranas de Benjamin la noción de muerte opera allí como un elemento crítico del arte, en la medida que en que, para Benjamin, esta implica una ruptura con la idea de totalidad, en este sentido podemos visualizar un primer distanciamiento con la propuesta de Hegel.

La vida es identificada con el carácter aparental, orgánico y espiritual del arte; la muerte, en contraste, con la fragmentación y la materia. La cuestión de la muerte deja ver el nervio del proyecto filosófico y político de Benjamin: su recusación del idealismo hegeliano, su concepción del materialismo y de la historia, su crítica a cualquier forma de relato totalizador.

Benjamin postula la existencia de un “poder” o “fuerza crítica” en la obra de arte. Tal poder recibe el nombre de “lo carente de expresión” o “lo inexpresivo” y su vínculo con la muerte reside en que esta fuerza *paraliza la vida* de la obra y la muestra detenida en un instante. (Menninghaus , 1993, págs. 37-56) Esto existente en ella, pura belleza, pura armonía que inunda el caos, pero en ese inundar solo aparenta dar vida. Y justamente esto que da término a esa apariencia, cautiva el movimiento y le corta la palabra a la armonía es *lo carente de expresión*.

“Lo inexpresivo es el poder crítico que, si bien no puede separar apariencia y esencia en el arte, le impide mezclarse. Este poder lo tiene en tanto palabra moral. En lo

inexpresivo aparece el poder sublime de lo verdadero tal como define el lenguaje del mundo real según las leyes del moral”. (Benjamin, 2001, pág. 79)

Esto es porque desarticula lo que llega a conservar toda apariencia bella como herencia del caos. Es decir, totalidad falsa, engañosa (la absoluta). Aquí solo lo inexpresivo puede completar la obra. La desarticula convirtiéndola en imperfecta, haciéndola fragmento del mundo verdadero, en un trozo de símbolo. Esta interrupción del movimiento vital de la obra produce una cesura en lo expresado, es decir, en el aspecto fenoménico de la obra. La presencia de “lo carente de expresión” resulta perceptible, según Benjamin, en la tragedia griega, particularmente en el enmudecimiento del héroe.

En este mismo sentido, el análisis que hace Hölderlin de Edipo (así como en un estudio de sus himnos), se refiere al concepto de “cesura” (*Cäsur*) cuyo alcance amplía desde el ámbito de la tragedia al arte en general. (Hölderlin, 1991) La cesura es entendida aquí por Hölderlin y Benjamin precisamente como la caída de toda expresión, que cede el lugar a un poder que es, dentro de todos los medios artísticos, carente de expresión, un poder capaz de “cortar la palabra” a la armonía de la obra. En definitiva, su función consiste en evitar la fusión en la obra de la apariencia y la esencia. Benjamin considera que todo lo esencialmente bello está siempre y esencialmente unido a la apariencia, pero en diferentes escalas. Esta unión alcanza su máxima intensidad en lo manifestantemente vivo, y precisamente aquí de un modo claramente polarizado en la apariencia triunfante y al que se extingue. Esto es porque lo vivo está tanto más separado del ámbito de lo esencialmente bello cuanto mejor constituida este su vida y, en consecuencia, es en su figura donde lo esencialmente bello más como apariencia. En Benjamin la vida bella, lo esencialmente bello y la belleza aparente son lo mismo.

Sin embargo, un momento de la apariencia se conserva en lo menos vivo, para el caso de que sea esencialmente bello, y este es el caso de todas las obras de arte. Pero la apariencia no abarca su esencia. Antes bien ésta alude más profundamente a aquello que en la obra de arte se puede designar por oposición a la apariencia como lo inexpresivo, pero que fuera de esta oposición ni aparece en el arte ni puede ser nombrado claramente. Pues lo inexpresivo está con la apariencia en una relación que, aunque de oposición, es de tal modo necesaria para precisamente lo bello, aun sin ser en sí mismo apariencia desaparece de él.

Así, Benjamin conjuga la *bella apariencia* con la vida de la obra de arte y establece una ley según la cual “en una configuración de la apariencia bella, la apariencia es tanto mayor cuanto más viva aparece la configuración”. (Benjamin, 2001) Según Benjamin, esta ley permite nada menos que determinar la esencia y los límites del arte. Es así que se establece una suerte de límite entre el arte y la vida; un límite, no como una barrera que impide la conexión entre ambos, sino en el que ambos lados alcanzan a tocarse: la obra debe “rozar” la vida. Pero en la misma medida, debe rozar también la muerte. El límite del arte, que es la vida, determina también su esencia: el arte no existe sin su velo, sin el carácter aparental que tiene en la vida su fundamento. El velo (*die Hülle*) es constitutivo de la obra, ya que su belleza reside en su ser velada (lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo). Pero develado se mostraría infinitamente insignificante. Aquí se funda el parecer de que lo velado se transforma al ser develado, de que permanecerá “igual a sí mismo” sólo bajo el ocultamiento. Con respecto a todo lo bello, entonces, la idea de la develación se convierte en la de la imposibilidad de la develación. Si la violencia crítica destruyera la apariencia, no estaríamos frente a una obra de arte. Pero tampoco el velo agota la obra: la cesura está ahí para evitar la fusión, para preservar por lo tanto ambos aspectos (lo que se expresa y lo que carece de expresión) sin permitir que se confundan.

En este sentido, cabe recordar la carta dirigida a Herbert Blumenthal a fines de 1916 en que Benjamin destaca la etimología de la palabra “Kritik”, vinculada con el verbo griego *krinein*, y afirma que la tarea de la crítica de arte consiste en distinguir lo auténtico de lo inauténtico mediante la destrucción de su objeto. (, 1978, págs. 348-349)

La censura del poder crítico realiza precisamente la operación de destruir la apariencia de totalidad de la obra. La bella apariencia no es, finalmente, sino esa ilusión de totalidad, y la crítica tiene la tarea de convertir la obra en un fragmento (un *torso*). Ni viva ni muerta, atravesada por la vida y por la muerte, la obra de arte habita un espacio intermedio: en la medida en que roza la vida, señala hacia una totalidad; en la medida en que roza la muerte, indica el carácter aparente y quebrado de esa totalidad. En este sentido, Benjamin afirma que la “muerte tiene el poder de desnudar”. Esta desnudez remite a la capacidad de mostrar la historicidad de la obra, de quitarle su aspecto falsamente totalizador y atemporal. (Menninghaus , 1993, pág. 39)

La noción benjaminiana de lo carente de expresión sería una prolongación de la reflexión sobre lo sublime.<sup>1</sup> El parentesco estaría dado por cierto carácter privativo o negativo sugerido por ambas nociones. En el emblemático tratamiento de Edmund Burke y su obra *Una indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* (1757), los elementos que despiertan en nosotros el sentimiento de lo sublime poseen un carácter privativo: la vacuidad, la oscuridad, la soledad, el silencio. (Burke, 2005, pág. 66) El terror de lo sublime se vincula, en última instancia, con la idea de algún tipo de privación y en su grado máximo, con la muerte, por lo tanto, la privación de la vida.

En sintonía con ello, la caracterización kantiana coloca la génesis del sentimiento de lo sublime en la imposibilidad de la imaginación de exponer las ideas de la razón, es decir, de representárselas.

A partir de esta molestia entre imaginación y razón, de la privación de la libertad de la imaginación por sí misma, se despierta en nosotros el sentimiento de nuestra determinación suprasensible. Nuestra imaginación muestra en lo sublime sus límites y su inadecuación a nuestras ideas: “El sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para la consecución de una idea, que es para nosotros ley, es respeto”. (Kant, 2007, pág. 245) Como el mismo Kant lo notará, lo sublime se vincula así con el segundo mandamiento del Antiguo Testamento, que prohíbe la producción y la adoración de las imágenes.<sup>2</sup>

Benjamin actualiza este mandamiento aplicándolo a diversas esferas (el arte, el lenguaje, el cuerpo humano, la fantasía y el color): “Benjamin reformuló (este mandamiento) en un precepto que no sólo es el respeto a la divinidad sino la producción activa de la ausencia de imagen. Lo reformuló como la acción de interrumpir la fenomenalidad estética”. (Menninghaus, 1993, pág. 38) Así, se pone de relieve dos aspectos centrales de la concepción benjaminiana.

---

1. Esta interpretación fue continuada luego por otros autores, que han perseguido especialmente la huella de una posible similitud entre el concepto benjaminiano de “lo carente de expresión” y lo sublime kantiano, como, por ejemplo: Kangussu y Olgária Matos y Marcio Seligmann Silva.

2. “Quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: «No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra...», etc.». Ese solo mandamiento puede explicar el entusiasmo

que el pueblo judío, en su periodo civilizado, sintió por su religión, cuando se comparó con otros pueblos o aquel orgullo que inspira el mahometismo”, *ibíd.*, p. 190

Por un lado, la interrupción como acción cognitiva y crítica fundamental. Esto se observa no sólo en la filosofía del arte, sino también en la filosofía de la historia. Por otro, el carácter productivo de la muerte, que hace de lo carente de expresión un elemento activo, una fuerza, un poder, y no ya un mero límite. En este sentido, se observa que la “producción de cadáver” constituye una idea que se repite en todas las obras mayores de Benjamin: mientras la ilusión de lo vivo al modo de Pígalión representa el *télos* positivo de lo bello, Benjamin vislumbra el ser del arte justamente en la tarea contraria de petrificación, paralización y despedazamiento crítico de la belleza viva. (Menninghaus , 1993, pág. 39)

Sin embargo, la inserción del concepto de “lo carente de expresión” en la tradición de lo sublime no hace justicia a la propuesta benjaminiana. Utilizar el término sublime como sinónimo de lo carente de expresión, no hace más que distorsionar el sentido profundo de la operación de Benjamin. Lo sublime y lo carente de expresión se contraponen a lo bello, caracterizado por el orden y la armonía. Pero Benjamin introduce el concepto de lo carente de expresión precisamente porque entiende que lo sublime no es una alternativa adecuada al concepto de lo bello. No solo porque lo sublime se vincula con el movimiento, y lo carente de expresión con la inmovilización; o por el vínculo tradicional de lo sublime con la ilusión y el engaño de los artilugios retóricos. A estas diferencias debe sumarse otra, en directa relación con la problemática de la muerte: lo sublime consiste (desde su misma etimología) en una *elevación*, en que el sujeto toma contacto con una esfera trascendente; en Kant, con lo suprasensible. Por el contrario, en el tratamiento benjaminiano de lo carente de expresión, la muerte desnuda esa trascendencia, desacraliza la obra, la hace *descender* a su carácter terrenal, frágil, fragmentario, histórico. Lo sublime, en realidad, no resulta, para Benjamin, un concepto suficientemente crítico de la totalidad. Benjamin propone una categoría nueva: lo sublime se encuentra demasiado ligado al *éxtasis* y al misterio que eleva hacia la trascendencia. Lo carente de expresión, en cambio, busca constituirse como figura de la *sobriedad*, que interrumpe cualquier conmoción y hace del poder crítico una fuerza discreta, de discriminación, que permite pensar la historia. No resulta casual entonces que poco después Benjamin condense este planteamiento sobre “lo carente de

expresión” en su abordaje de la alegoría en el *Trauerspiel* barroco, concebida como modo de expresión privilegiado de una mundanidad transida por el luto ante la retirada de la divinidad en el contexto de la Reforma.

## 1.1 LA MUERTE Y LA CRÍTICA

La preocupación de Benjamin por el concepto de crítica de arte (por su legitimación y por otorgarle un estatuto filosófico) es fundamental especialmente durante su juventud. Sin embargo, los estudios que intentan comprender su concepción de la crítica, con sus constantes, variaciones y tensiones son relativamente escasos, pero no menos importante, el mismo Giorgio Agamben hace mención al estudio benjaminiano de la crítica “una obra que mereciese calificarse de crítica no podía ser sino una obra que incluyese en sí misma la propia negación y cuyo contenido esencial fuese así justamente lo que en ella no se encontraba [...], acaso un solo libro merezca, en este sentido el nombre de crítico: el *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1919), de Walter Benjamin”. (Agamben, 2006) En su tesis de doctorado, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919), Walter Benjamin lee esta disputa en términos de una lucha entre un *dogmatismo*, surgido al calor del racionalismo ilustrado, y un *escepticismo*, encarnado en los representantes del *Sturm und Drang* (de entre los cuales a Benjamin le interesan muy especialmente las ideas del joven Goethe).

En este contexto, Benjamin interpreta las ideas estéticas del Romanticismo de Jena como una perspectiva superadora de estas dos posiciones, cuya herramienta fundamental es precisamente su innovador concepto de crítica. Así como Kant había superado con el concepto de crítica, en el ámbito de la teoría del conocimiento, la antítesis entre dogmatismo y escepticismo ya que se contraponen a la verdadera metafísica en la que debería culminar su sistema, el concepto romántico de crítica de arte se presenta como superador del “dogmatismo estético de la regla” (Benjamin, 2000, pág. 82) racionalista y de la posición antitética del *Sturm und Drang*, escéptica en cuanto a sus efectos (ya que lleva a la abolición de cualquier fundamentación del juicio sobre las obras). En este sentido, Kant es quien ha preparado el camino a los románticos de Jena,<sup>3</sup> así también Schlegel lo supera “La abstracción, y en particular la práctica, no es al fin y al cabo sino crítica” (Benjamin, 1994, pág. 23) por su parte Fichte dice “ninguna abstracción es posible sin reflexión, y ninguna reflexión sin abstracción” (Benjamin, 1994, pág. 421)

---

3. El término “crítico” en el idealismo alemán significaba ser objetivamente productivo, creativo desde la prudencia. Ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad.

Ellos son quienes colocan por primera vez el concepto de crítica en el centro de la filosofía del arte: “Sólo con los románticos se afirmó definitivamente la expresión crítico de arte [*Kunstkritiker*] frente a la más antigua de juez de arte [*Kunstrichter*]”. (Benjamin, 2000, pág. 83) En cuanto superación de aquellas dos perspectivas, el Romanticismo temprano debe enfrentar el problema de determinar cómo debe ser el discurso de la crítica de arte para que ésta haga justicia a su objeto.

Se trata de llevar a cabo una fundamentación del género crítico (una metacrítica o filosofía de la crítica) a partir de un análisis de la peculiaridad de la obra artística (la cual va a justificar, en última instancia, la legitimidad de la aproximación crítica). Esta metacrítica recusa, por un lado, la tesis escéptica que impugna la justificación conceptual de toda crítica de arte y, por otro, la concepción que propone juzgar las obras a partir de un sistema normativo externo que ignora la singularidad de la obra concreta. En contraste con estas dos posiciones, los románticos postulan una crítica inmanente, es decir, una crítica que parte de la obra y que establece sus parámetros a partir de la misma. El concepto a través del cual Benjamin observa que los románticos realizan esta operación de situar a la crítica en el corazón mismo de la obra es el de “criticabilidad” [*Kritisierbarkeit*]: éste establece que la obra contiene en sí misma el germen de su propia crítica y que, por lo tanto, reclama el concepto desde su propia estructura interna. La obra es criticable, con independencia de la crítica. Esto no significa únicamente que la obra sea susceptible de ser criticada, sino que refiere, más bien, a una latencia, una exigencia procedente de las obras.

Dicha criticabilidad se debe a una reflexión que la obra contiene en sí y que se desarrolla en la crítica. La crítica de arte potencia, entonces, esta reflexión presente en la obra y la completa, la mejora, la intensifica, la universaliza. Así, la crítica no consiste en algo trascendente, sino que (como afirmaba Friedrich Schlegel) poesía y filosofía se unen.<sup>4</sup>

---

4. Esta tesis se encuentra expresada de diversas maneras en varios momentos de su obra, véase, por ejemplo, “Conversación sobre la poesía”, “Fragmentos del Lyceum” [117], “Sobre el Meister”, o “Sobre la filosofía”. En este último texto afirma: “Poesía y filosofía son un todo indivisible [...] poesía y filosofía

son por completo una misma cosa y se hallan fundidas”, en: *Poesía y Filosofía*, trad. de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994, p. 83

La criticabilidad, entonces, depende de la noción de “reflexión”, a la cual Benjamin dedica la primera parte de la tesis, en la que muestra cómo el concepto romántico de crítica de arte se apoya sobre una peculiar teoría del conocimiento. Definida por Benjamin como el “estilo” del pensamiento romántico, la reflexión es, ante todo, el lugar en el que se asienta la posibilidad de un contacto directo con lo absoluto.

La autoconciencia reflexiva, en cuanto relación inmediata del pensamiento consigo mismo, es la salida que encuentra el idealismo ante la encrucijada de la cosa en sí. La reflexión es un proceso en el cual el contenido es la forma misma del pensamiento, el acto mismo de pensar; por lo tanto, en la medida en que ningún contenido frena el proceso y tampoco resulta necesario para llevarlo a cabo, el autoconocimiento puede ser inmediato. Sin embargo, lejos de tratarse de una relación meramente formal al interior de la conciencia, la reflexión es concebida por los románticos como creadora, y su despliegue tiene lugar en un ámbito real y viviente: de allí que el pensar sea concebido como un “poetizar” o “romantizar”, términos con los cuales Schlegel y Novalis (Schlegel, 1994) buscaron dar cuenta de un pensamiento capaz de producir o crear, en cierto sentido, su propia materia. (Benjamin, 2000, pág. 29)

El postulado de una reflexión en la obra (y no en el sujeto creador) es vital para comprender el aspecto objetivista del pensamiento de los románticos, quienes introducen como categoría central en la filosofía del arte una noción rigurosa de “obra” en relación con un concepto determinado de *forma* basado en la teoría de la reflexión: la forma será precisamente la expresión objetiva de la reflexión de la obra, su autolimitación.<sup>5</sup> La obra, entonces, no es concebida como el producto de la aplicación de determinadas reglas ni como el mero resultado de una mente genial, sino que, “Toda obra de arte lleva un ideal *a priori* en su seno, una necesidad de existir”. (Benjamin, 2000, pág. 115) El fenómeno de la autoconciencia reflexiva no remite a un yo [*Ich*], como ocurría en el caso de Fichte: para los románticos la reflexión parte de un “sí mismo” [*Selbst*] y remite al propio pensamiento.

---

5. La autoconciencia, o el esquema reflexivo que funda la teoría, podría, aparentemente, sumar siempre otro nivel, con lo cual estaría determinada por un regreso al infinito. Fichte, de quien los románticos toman el concepto de reflexión para modificarlo, anula la infinitud postulando que la autoconciencia no se



produce por medio de una reflexión, sino que se halla inmediatamente presente en el pensar. Schlegel, en cambio, defiende un particular modo de comprender la infinitud de la reflexión, que Benjamin explica afirmando que “no es una infinitud del proceso, sino una infinitud de la relación. Benjamin, W., “*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*”. P.74

En tanto sí mismos, los objetos y las obras de arte también son centros de reflexión. La crítica, entonces, es equiparada a un “experimento” mediante el cual se activa o potencia un *autoconocimiento* de la obra que permite un “incremento” por el cual su propia autoconciencia puede alcanzar otra autoconciencia: dos centros reflexivos, como un hombre y una cosa, pueden traspasarse recíprocamente en el médium de la reflexión. El conocimiento no es más que esa “conexión inmanente en el absoluto”. Mediante estos procedimientos teóricos, la crítica se diferencia por primera vez del juicio, de la evaluación del arte; se sustrae del lugar del “banquillo acusador”. La criticabilidad se convierte en el único criterio de distinción entre obras de arte y cosas que no llegan a serlo. No hay ninguna escala de valores, ningún criterio con el cual diferenciar grados de valor entre obras de arte auténticas. En la medida en que las obras son criticables, son arte, y en la medida en que son “malas”, esto es, no tienen valor artístico, no se las puede criticar, ya que no puede desarrollarse ninguna reflexión. El carácter no criticable de los productos “malos” indica, como única conducta posible ante los mismos, el silencio. “la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse de las condiciones de su inaccesibilidad”. (Benjamin, 2000, pág. 31) La distinción entre lo que es arte y lo que no lo es se da a través del criterio de la posibilidad crítica. En este sentido cabe señalar que Adorno retoma esta idea en la *Teoría Estética*: Dónde dice que “las obras de arte, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte.” (Adorno, 1984, pág. 172) El término crítica abandona, entonces, su carácter negativo (propio de la filosofía kantiana), y cobra un nuevo sentido, positivo. Inmanencia y positividad son, los dos principios fundamentales del concepto romántico de crítica. Resulta necesario preguntarse, llegado este punto, por la posición de Benjamin respecto de esta tesis que él atribuye al Romanticismo, ya que el concepto de crítica ocupaba ya en ese entonces (y seguirá haciéndolo más adelante) un lugar preponderante en su labor teórica. En la relación del concepto de “criticabilidad” con la redención debe buscarse la apropiación benjaminiana de aquella categoría que, como veremos más adelante, no es adoptada sin reparos.

En el libro sobre el Romanticismo, la crítica de arte tiene la función de redimir las obras. El proceso se describe de una manera particular, que explica cuál es precisamente la tarea de esta crítica inmanente: en tanto el incremento de la reflexión en la obra es infinito (por principio, tal como afirma Benjamin), la crítica se erige como el ámbito en el que la obra (singular, limitada) se orienta hacia la infinitud del arte. La limitación de la obra reside, como vimos, en su forma, y las distintas formas se reúnen en la forma absoluta del arte: la *idea de arte*. Ésta remite a una unidad del arte que recibe a la obra en su seno.

De este modo, la crítica no evalúa ni califica una obra singular, sino que expone la relación de la obra con la idea de arte y, por lo tanto, con las demás obras: nada tiene de función informativa o didáctica. “No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que o bien asume en sí la obra en el médium de la crítica, o la repudia, y justamente por ello la evalúa por debajo de ello”. (Benjamin, 2000, pág. 80) Una vez redimidas por medio de la crítica, las obras son disueltas (destruidas) en la idea.

La inserción del concepto de criticabilidad romántico dentro del programa benjaminiano puede explicarse por analogía con el modo en que el concepto de redención [*Erlösung*] es utilizado en otras tres esferas de conocimiento abordadas por Benjamin: la filosofía, la traducción y la historia. Podemos observar que, en cada uno de estos ámbitos, el concepto de redención implica un reclamo procedente del mundo objetivo (tal como las obras, en su carácter criticable, reclaman la crítica). De este modo, cuatro son los ámbitos en los que Benjamin postula la existencia de un conocimiento redentor. En cada caso, la redención apunta al carácter no meramente teórico (o “puro”) del conocimiento, ya que consiste en una operación de rescate, en una intervención en la realidad: la crítica de arte redime las obras; la filosofía redime los fenómenos a través de las ideas; la traducción redime el lenguaje; el conocimiento histórico no es sino la revolución, la redención de la humanidad. En cada uno de estos ámbitos, la redención se presenta bajo la forma de una exigencia que habita efectivamente el mundo (caído) en que nos movemos, independientemente de las respuestas (o la ausencia de ellas) de los hombres. Determinar la tarea que Benjamin

asigna a la crítica de arte exige precisar aquellos aspectos en que su propia perspectiva se separa de la teoría del arte del Romanticismo de Jena. Vale la pena resaltar que, si bien Benjamin coincide con la concepción goetheniana que niega la criticabilidad de la obra (o que concibe la crítica como una práctica pedagógica y exotérica) también presenta aquí varias tesis de Goethe que otorga un punto de inflexión, en la medida en que luego serán retomadas por el propio Benjamin para formular sus propias ideas sobre la crítica. Éstas son: A) la tesis que postula la existencia de una discontinuidad entre las obras, en oposición al *continuum* de las formas en la reflexión; B) la tesis que defiende la preeminencia del “contenido” en el arte; C) la idea de que la obra de arte consiste en un *torso* y no en una totalidad. Sobre estas tres ideas vuelve Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, donde puede verse documentado el cambio sufrido en su posición respecto del Romanticismo.

A) En primer lugar, Benjamin rechaza aquí la idea romántica de *Reflexión* oponiéndose a la postulada continuidad de su carácter. En contraste con esto, destaca el carácter discontinuo del lenguaje en que habita la verdad. En la medida en que la reflexión constituye la piedra angular en que se sostenía su propia interpretación de la filosofía romántica del arte, cabe esperar que su rechazo de la reflexión arrastre consigo un cambio significativo en su consideración de la legitimidad de la crítica, ya que se trata nada menos que de la recusación del fundamento de la criticabilidad romántica. La legitimidad de la crítica, su capacidad de hacer justicia a su objeto, no podrá sostenerse en un proceso reflexivo que uniría la crítica con la obra, sino que ella deberá hallar una justificación de otra índole, es decir, en el “carácter lingüístico” de la verdad. La reflexión será reemplazada, entonces, por un despliegue del lenguaje formal de la obra: Benjamin lo expresa de manera explícita al exigir que la crítica encuentre sus criterios de un modo inmanente, gracias a un despliegue del lenguaje formal de la obra en el que se exterioriza su contenido en detrimento de su efecto.<sup>6</sup> Se observa aquí que Benjamin, lejos de erigir la forma en esencia primordial del arte (como ocurría bajo la estética romántica), la concibe como un momento necesario en la exposición del contenido de verdad.

B) En segundo lugar la noción de “contenido” aquí utilizada está fuertemente ligada al contexto histórico de la obra, y no admite una comprensión de la inmanencia en tanto clausura de la crítica sobre aquella.

6. Benjamin, destaca que el concepto romántico de “reflexión” permite sólo un autoconocimiento, cuya presupuesta dicotomía entre sujeto y objeto busca quebrar Benjamin mediante la propuesta del lenguaje como auténtico médium.

Para Benjamin, el contenido de verdad es concebible sólo en el marco de una situación hermenéutica, en el diálogo de la comprensión en que participan el creador, la obra, cualquier persona a la que ésta se dirige, y la totalidad del mundo histórico, sino también una indiferencia metodológica del valor artístico en la historia del arte. En este sentido, la defensa de la inmanencia de la crítica en el establecimiento de los criterios de análisis coexiste en tensión con el rechazo de Benjamin de la autonomía del arte en tanto ilusión burguesa (tal como se ven en sus textos de madurez, por ejemplo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” o en sus ensayos sobre Brecht), rechazo que afecta, en su conjunto, aquello que podríamos denominar su filosofía del arte lo cual abordaremos con mayor detenimiento en los capítulos posteriores.

C) Y en tercer lugar en el libro sobre el *Trauerspiel* también recusa otro aspecto de la concepción del arte: el carácter “viviente” del absoluto, que Schlegel entiende como arte. Benjamin, por el contrario, concibe la obra de arte como una ruina y la crítica, en consecuencia, como un proceso de “mortificación” [*Mortifikation*]: no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en los vivos, sino de un asentimiento del saber en las obras, que están muertas. La crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya permitido; no consiste, desde luego, en matar o destruir el arte, sino en concebir el conocimiento de la obra como histórico, penetrado por la fugacidad del objeto y, por lo tanto, por su muerte. La noción de ruina [*Ruine*] procede de aquella concepción de la forma artística según la cual ésta procesa contenidos históricos y los convierte en contenido de verdad filosófico.

Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina las formas reducidas a escombros son características de la obra de arte redimida. (Benjamin, 1994, págs. 175-176)

Ya en el año 1919, inmediatamente después de la tesis de doctorado, Benjamin se abocaba a una exposición cabal de su propio concepto de crítica: éste implica la

reelaboración del concepto de criticabilidad a la luz de su concepción del contenido objetivo, el contenido de verdad de la obra, y el carácter mortificante de la crítica. Pero debe tenerse en cuenta que estos distanciamientos de la teoría romántica dejan intactos dos puntos: I) el carácter redentor de la crítica y II) la legitimidad, o mejor dicho, la necesidad de la disciplina conceptual llamada “crítica” en tanta aproximación a las obras de arte. En palabras de Adorno: “arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico [...] la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada”. (Adorno, 1984, pág. 197)

El concepto de crítica esbozado en *Las afinidades electivas de Goethe* difiere del romántico, y concuerda, con las críticas al Romanticismo señalado en el libro sobre el *Trauerspiel*. Así su estudio ayuda completar la evolución del concepto de crítica de arte dentro de la obra temprana de Benjamin. Entonces el objetivo de estos textos es de intentar una fundamentación de la crítica. Esta fundamentación establece, en primer lugar, que la crítica consiste en la búsqueda del contenido de verdad de la obra de arte. Esta búsqueda tiene su punto de partida en el contenido objetivo [*Sachgehalt*] de la obra: los contenidos concretos que, de acuerdo con la metáfora de Benjamin, constituyen las cenizas de la hoguera, de la que parte el crítico en busca de la llama (el contenido de verdad). Las obras más duraderas son aquellas cuya verdad está más profundamente enraizada en su contenido objetivo, es decir, en su tiempo histórico. El modo en que la crítica procede en su búsqueda es explicado por Benjamin con la siguiente imagen, que intenta a su vez dar una respuesta a las posturas anti-intelectualistas susceptibles a una presunta violencia de la crítica:

Supóngase que uno conoce a una persona que es bella y atractiva, pero reservada, porque lleva un secreto. Sería reprochable querer penetrar en ella. Pero es muy lícito investigar si tiene hermanos, y si su naturaleza tal vez puede aclarar en algo lo enigmático del extraño. Absolutamente de esta manera investiga la crítica a los hermanos de la obra de arte. Y todas las obras auténticas tienen sus hermanos en el ámbito de la filosofía. (Benjamin, 2000, pág. 172)

De este modo, la crítica no vulnera el secreto de la obra; su procedimiento consiste, en cambio, en un “rodeo”, término que define al método filosófico en *El origen* ella debe rastrear la verdad de la obra a través de su parentesco con la filosofía. Este parentesco entre la obra de arte y la filosofía expresa el cambio que ha sufrido la noción

de inmanencia: no se trata de una crítica que permanece sumergida en la obra, sino que atraviesa un camino que se dirige a ella indirectamente; así, la crítica filosófica conserva su legitimidad en la medida en que no es enteramente ajena a la obra, sino que tiene con ella un vínculo de familiaridad.

Para explicar el carácter de este parentesco, Benjamin utiliza el concepto filosófico de “ideal del problema”. Este designa una pregunta virtual, que en rigor no puede plantearse, y que tiene por respuesta a la filosofía como unidad o sistema. Sin ser preguntas, las obras de arte son configuraciones que tienen una profunda afinidad con esta pregunta virtual. La tarea de la crítica de arte consiste, entonces, en promover la manifestación del ideal presente en la obra, para que ésta muestre la capacidad del contenido de verdad de presentarse como supremo problema filosófico. Se trata de exponer la configuración del enigma y no de resolver el problema, ni siquiera de formularlo. La crítica debe detenerse ante la formulación “por veneración a la obra, pero muy igualmente por respeto a la verdad”. (Benjamin, 2000, pág. 173)

Así, este concepto de “ideal del problema” alude no sólo a la formulación del contenido de verdad, sino también a su “formulabilidad virtual” (Benjamin, 2000, pág. 173), es decir, a la capacidad del contenido de verdad de ser formulado. Pero ésta no es sólo una capacidad sino también una necesidad, tal como expresa este sufijo en diversas categorías centrales de la obra benjaminiana.

El sufijo (-bilidad) [*barkeit*], que hemos observado, marca la exigencia de redención y alude aquí al carácter formulable del problema de las obras de arte. En la medida en que el reclamo del mundo objetivo se afirma más allá que el sujeto lo atienda, se crea un espacio (llamado aquí “virtual”) de latencia. Así, este concepto implica una reelaboración de la noción de criticabilidad. Ambas categorías responden, en efecto, a los mismos principios teóricos: no sólo subrayan la legitimidad de la aproximación conceptual a la obra, sino que remiten la cuestión de la crítica a la redención. Por otro lado, esta modificación terminológica se corresponde también con una variación conceptual: mientras la criticabilidad romántica suponía una unidad continua de las formas artísticas, el ideal del problema entiende la obra como fragmento dentro de la pluralidad discontinua del ámbito artístico.

El contenido de verdad se manifiesta ahora en las obras concretas (en cada obra de arte es posible localizar una manifestación del ideal del problema), y no en la unidad de la idea de arte. Benjamin formula, del siguiente modo, la relación entre la verdad y la exigencia de las obras: la verdad en una obra se podría conocer no como indagada, pero sí como exigida. De este modo, esta noción de exigencia fundamenta la posibilidad de referirse legítimamente a la verdad en las obras. Es el mundo objetivo (al que pertenece la obra) el que presenta esta exigencia de redención y el que, por lo tanto, justifica el uso de la noción de verdad: “Sólo hay verdad en los objetos, así como la verdad reside en la objetividad” (Benjamin, 2000, pág. 162). La exigencia de redención de las obras no descansa (aunque sí la redención efectiva) en la actividad del sujeto.

Perteneciente al objeto, la verdad de la obra no puede hallarse contenida en la vida del artista, que, por el contrario, obstruye el camino a la crítica: a este método biográfico que busca en la vida del artista el fundamento del juicio sobre la obra, Benjamin lo denomina falsificación primigenia del método. Él, en cambio, afirma que “la obra debe estar decididamente en primer plano [...] la única conexión racional entre creador y obra consiste en el testimonio que ella da de él” (Benjamin, 2000, pág. 155). En este sentido, la obra puede echar luz sobre la vida, pero no a la inversa. Para Benjamin, mito y verdad se excluyen recíprocamente.

“La obra de arte posee su propia historia y por eso es tarea del crítico colaborar activamente en la destrucción del nexo de continuidad entre pasado y presente para descubrir la verdad artística en la discontinuidad constitutiva de cada objeto imaginativo singular”. (Yvars, 1994, pág. 243)

El concepto de *crítica* y su relación con la muerte ha conservado una singular importancia a lo largo de toda la producción benjaminiana, pero es en el periodo temprano, anterior a su viraje al marxismo, cuando el problema de la fundamentación filosófica de la crítica de arte es abordado con una insistencia y una preocupación más acentuadas. Vimos que aún dentro de este acotado periodo (1919-1927) la justificación de la crítica de arte sufre transformaciones. Estas pueden examinarse particularmente en la ambivalente relación que Benjamin sostuvo con el Romanticismo de Jena. Discernir los elementos de este movimiento que Benjamin ha rechazado de aquellos de los que se ha apropiado ha sido el camino que recorrimos en pos de una comprensión de las

inoslayables tensiones que atraviesan su concepción de la crítica. Este recorrido puede justificarse del siguiente modo: en el cuestionamiento de Benjamin de la teoría romántica del arte (particularmente en la impugnación del carácter viviente y totalizador de la obra) está contenido nada menos que la inquietud de su proyecto filosófico y político.

La reivindicación de Benjamin de la escritura alegórica barroca a partir de una teoría del sentido que hunde sus raíces precisamente en la *muerte*, tiene como objetivo la desmitificación de la ideología estética del símbolo, del fetichismo de lo “orgánico”, que informa la crítica alemana romántica que Benjamin valientemente desafía. “el pensamiento de Benjamin tiene una significación crucial en la discusión estética de la primera mitad de siglo porque en ellos la obra de arte simbólica es por primera vez puesta teóricamente en tela de juicio partiendo de la experiencia del desmoronamiento del mundo burgués”. (Eagleton, 1998, pág. 74)

La muerte, en tanto última separación de la conciencia y la naturaleza física, permite pensar una relación dialéctica entre significado y significante que se opone tanto a teoría del signo arbitrario (como suele destacarse) como a la nostalgia esencialista que se expresa en la añoranza de la viva voz. Por otra parte, la influencia positiva del Romanticismo temprano en el concepto benjaminiano de crítica se funda en motivos no carentes de significación. La autoridad que, desde su juventud, Benjamin buscaba otorgar a la crítica de arte, tenía en aquella concepción romántica un modelo.

Benjamin insiste en la reivindicación del aspecto cognoscitivo de la crítica, esencial en una aproximación auténtica a la experiencia estética. La filosofía no debe transformarse en arte, sino conservar su relación con el conocimiento y la verdad. La belleza que perdura constituye un objeto de saber. Y aunque cabe preguntarse si la belleza que perdura aún debería seguir llamándose belleza, lo que sí es cierto es que no hay nada bello que no encierre algo digno de ser sabido. La filosofía no debe ni siquiera poner en duda su propia capacidad para reanimar la belleza de las obras.

Así también lo expresa el epígrafe de la *Teoría estética*, que Adorno toma precisamente de F. Schlegel, En lo que se denomina filosofía del arte, falta habitualmente uno de ambos: o la filosofía o el arte, (Schlegel, Fragmentos del Lyceum, 1994, pág. 12) la estética de Adorno tampoco busca allí una reconciliación; busca, en cambio, sostener el conflicto entre ambos.



El concepto benjaminiano de crítica de arte descansa, entonces, en un fundamento doble: por un lado, busca legitimar la crítica indicando una exigencia por parte de aquélla: por otro, en una teoría del método crítico, que señala la necesidad de una decodificación de los contenidos históricos de la obra para alcanzar una verdad de orden filosófico. Así, la crítica se define a partir de su *tarea*, que no es otra que la de escuchar el reclamo de redención procedente de su objeto.

## 1.2 ALEGORÍA Y OBRA DE ARTE COMO RUINA

El desarrollo de lo carente de expresión consueña con la tesis de *El origen del drama barroco alemán* que sostiene que la obra de arte debe concebirse como una ruina. Una ruina consiste en un fragmento de algo que tuvo su plenitud en otros tiempos, en los que funcionaba como parte de una totalidad orgánica. Si en *Las afinidades...* Benjamin afirmaba que lo carente de expresión “desarticula lo que en toda apariencia bella perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa (la absoluta)”, y convierte la obra en “fragmento del mundo verdadero, en torso de un símbolo” (Benjamin, 2001, págs. 79-80) Aquí retoma la crítica al símbolo como totalidad, y le opone una categoría característica del universo del barroco: la alegoría. La estructura alegórica del drama barroco alemán, determinada por la fragmentación, tiene con la ruina una relación cardinal: “las alegorías son, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas”. (Benjamin, 2000, pág. 171)

La figura de la alegoría (rechazada tanto por las poéticas clasicistas como por las románticas) es reivindicada por Benjamin a partir de una caracterización que deja de lado su tradicional definición como imagen ilustrativa de un concepto de manera lineal y directa (propia de la alegoría medieval). El análisis benjaminiano destaca más bien el carácter críptico del recurso alegórico, proveniente de las antiguas raíces egipcias y griegas, en las que abrevia la alegoría barroca. Si el símbolo romántico (asociado a una concepción del arte como “absoluto” y como “viviente”) ofrece una unión perfecta entre la forma y el contenido, y con ello se instituye como figura de la reconciliación y la totalidad, en la alegoría ese vínculo se encuentra roto y la fragmentación se vuelve núcleo de su potencia expresiva: “Tal es el núcleo de la visión alegórica: a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación”. (Benjamin, 2000, pág. 159)

La muerte transforma el cuerpo orgánico, vivo, “total”, en cadáver, en materia pura, divisible. El cuerpo libre de espíritu queda entonces disponible para recibir alegóricamente muchos significados. En el contexto de secularización y de retraimiento de la trascendencia, la alegoría implica el vaciamiento de los signos y la arbitrariedad en sus relaciones con las cosas, pero también la profusión de significados que sigue a la disponibilidad del signo material vaciado, y la necesidad de su lectura.

Si no existe forma de respaldar la relación entre lo expresado y la forma de su expresión, si no hay una significación unívoca garantizada por alguna forma de la totalidad, se abre un espacio de juego o libertad, pero también uno para una violencia que haga estallar la posibilidad de toda fijación definitiva de sentido y encuentre en la arbitrariedad su nota más propia. En esta dirección, Benjamin distingue la alegoría de la mera técnica de producción de imágenes y la define como “expresión, de igual manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura”. (Benjamin, 2000, pág. 155) De este modo la alegoría se inserta en un horizonte problemático más vasto, como es la filosofía del lenguaje.

Y agrega: “lo alegórico vive en abstracciones, y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa”. (Benjamin, 2000, pág. 155) El rescate de la alegoría supone así una concepción determinada de la naturaleza. El alegorista percibe la naturaleza atravesada por la transitoriedad, la decadencia y la desintegración. Una naturaleza que no se concibe como totalidad sino como trazos desmembrados y fragmentarios, atestada de signos.

Por eso Benjamin puede decir que “si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica”. (Benjamin, 2000, pág. 159) Esto mismo permite situar su planteo en la articulación entre el significado y la muerte, entre algún sentido previamente inexistente y aquello que insiste en ser significado pero no puede serlo nunca de un modo pleno.

La alegoría es clave en el desarrollo analítico del drama barroco, dónde alcanza su formulación teórica, juega también un papel importante decisivo, ya que la alegoría adquiere su carga semántica más importante: *la mercancía como fetiche*. Esto significa que es una piedra angular importante para entender la transición de sus textos tempranos a los textos tardíos. Así pues, también se podrá entender la transformación del concepto de Muerte en sus textos posteriores de Benjamin.

La mercancía es el elemento particular que representa como fetiche al concepto general del “capitalismo”. La alegoría es por tanto una forma expresiva. Si la alegoría se define como la representación de un elemento particular a un concepto general y lo bello consta de un elemento eterno, invariable y de un elemento relativo, circunstancial que será la época, la moda, parece claro que el elemento relativo al igual que el elemento particular, es decir, tanto la belleza como la alegoría de una obra expresan lo eterno en lo transitorio, el tiempo en lo preterido de la historia, el pasado en el presente, la antigüedad en lo moderno, lo universal en lo particular. La interpretación que hace Benjamin es una ejemplificación empírica de su teoría sobre el origen, al mismo tiempo que su análisis sobre la Modernidad es una anticipación de su filosofía de la historia en torno a la idea de presente. (Benjamin, 2003, pág. 313) La mercancía a su vez en cuanto alegoría vuelve a establecer conexiones entre lo particular y lo universal expresando de nuevo el fundamento originario de la realidad moderna. La mercancía como alegoría moderna expresa desde la universalidad de su concepto la particularidad de los objetos dispersos en su multiplicidad aparental, dotándoles del único significado referencial que adoptan en el capitalismo: el valor de cambio. La alegoría moderna de la mercancía nuevamente es una mónada, una idea que expresa la imagen de la historia del mundo moderno en la medida en que universalizan los objetos empíricos al asociarlos en la unidad de la idea con su origen económico como el fundamento de la realidad. Por lo tanto, la construcción benjaminiana de la alegoría barroca se añade la teoría de belleza moderna, la cual a su vez es interpretada por Benjamin desde la crítica marxista (especialmente a partir de los escritos de Marx y Lukács) de la teoría de la enajenación y del proceso de fetichización de la mercancía. Estos factores intervienen por lo tanto en la elaboración del concepto de mercancía entendida como la “alegoría moderna” en la estética Benjaminiana. Contraponiéndolo al concepto de *símbolo* caracterizado por su brevedad, Benjamin sitúa a la alegoría en la relación con el tiempo.<sup>7</sup>

---

7. Uno de los motivos que llevan a Benjamin a apartarse de las concepciones románticas radica en la sustitución que éste realiza de la alegoría por el símbolo. Mientras que para Benjamin la alegoría es una construcción fragmentaria de la realidad, porque a diferencia del símbolo no pretende trascender la caducidad de lo real.

La alegoría es la forma expresiva privilegiada que Benjamin emplea para referirse a la historia. Para él la historia es tiempo. A su vez el tiempo es la categoría decisiva que mejor permite captar las diferencias entre símbolo y alegoría: mientras el símbolo, como la transfiguración de la caducidad que huye, se revela el rostro transfigurado de la naturaleza a la luz de la redención, en la alegoría se propone a los ojos de espectador. En este punto se condensan uno de los núcleos teóricos más importantes de la concepción filosófica benjaminiana.

El símbolo lleva a cabo la transformación superadora de la caducidad de la naturaleza, permitiendo la redención, teoría a la cual Benjamin se opone desde la defensa de la alegoría. Benjamin precisamente utiliza la alegoría porque esta expresa la catástrofe humana. La alegoría no produce una transmutación salvadora. Por el contrario, destaca el aspecto material, el aspecto más natural de la historia, hasta el punto de desvelar el paisaje primitivo petrificado. La alegoría expresa el significado oculto en la naturaleza a partir de la huella del tiempo que le devuelve la imagen del pasado. Por eso la alegoría es la representación objetiva de la historia, porque en esta acción del tiempo muestra la imagen de la historia como petrificación de la vida en la materia. En el estudio de la alegoría, en su proximidad al mito, inicia una reflexión filosófica de la historia entendida como una “historia natural”. Su visión de la caducidad de todo lo natural que coincide con el sentido efímero de todo lo histórico le lleva a la comprensión filosófica de la historia como una narración desolada del acontecer contingente de la naturaleza. La alegoría barroca de la ruina se convierte en la expresión excepcional de ese acontecer.

Para el filósofo húngaro George Lukács el hecho de que Benjamin establezca la contraposición de alegoría y símbolo más allá de la naturaleza estética de cualquier con formación artística, cuyo resultado final trasciende la propia positividad de la estética y la haya preferido fundamentarla en el hecho histórico del comportamiento del hombre con la realidad con la que vive, es el primer rasgo de la lucidez crítica de su análisis. (Luckács, 1965, pág. 457) La esencia de esta distinción (según Lukács) es que Benjamin ha sabido ver con toda claridad que las cuestiones más importantes del arte muestran la acción humana, el despliegue de sus actividades o el tipo de inhibiciones.

En este punto cabe aclarar que surge una diferencia importante en estos autores, Benjamin opta por la alegoría y Lukács por la obra simbólica. En el sistema de Lukács la obra simbólica es la adecuación antropomorfizadora del arte autónomo (característica principal del arte moderno). Para Lukács, la negatividad de la alegoría, consiste en que transforma la apariencia en concepto y el concepto en imagen, de esta forma, el concepto se encuentra limitado en la imagen, siendo esta última el interlocutor válido. La alegoría en Lukács representa una dualidad: manifiesta una realidad trascendental y otra sensible, instalando un mundo o una estética desantropomorfizadora.

La estética simbólica se manifiesta para Lukács por antonomasia en forma antropomorfizadora: la idea que se representa en una imagen, es infinitamente activa e inalcanzable, no limitada. Aquí la idea adquiere un sentido de totalidad o generalidad, que nace de la particularidad de la obra de arte. Esta supremacía del símbolo por sobre la alegoría, para Benjamin corresponde a una confusión provocada por el romanticismo, que, en busca de un conocimiento deslumbrador del absoluto, encontró en el símbolo la inmediatez del goce estético.

Para refutar la supuesta supremacía del símbolo, Benjamin encuentra en la categoría del tiempo relaciones significativas para develar la importancia de la obra alegórica:

Mientras que, en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en su rostro; o, mejor dicho: en una calavera. (Benjamin, 2000, pág. 159)

Si bien los procedimientos o metodologías de Lukács y Benjamin los conducen a resultados contradictorios, sus aportes a la reflexión estética son de un alcance ilimitado. En lo referente a su relación con la estética marxista, la originalidad de sus ideas los destaca como parte fundamental de su corpus. Lejos de acotar un espacio teórico, los planteamientos de Benjamin y Lukács abren nuevas posibilidades de debate y reflexión.

La relación que Lukács denomina “fetichista” es precisamente la que Benjamin traslada posteriormente a la Modernidad, donde la forma- mercancía se erige en el único valor convencional que todo lo trastoca y permuta posibilitando una relación monadológica de todo con todo. ( 1965, pág. 463)

Precisamente en esta relación entre el Barroco y la Modernidad donde se puede apreciar el carácter alegórico de la mercancía como la enajenación moderna de lo vivo que como una segunda naturaleza lo cosifica. Benjamin parte de una concepción de la historia como “historia natural”. Estos términos arrojan a la luz sobre su noción de “presente” en la cual resalta el aspecto de la presencia del pasado en el presente. Para Benjamin la “historia natural” nos remite, por un lado, a la alegoría como figura que nos permite volver dar vida a los restos petrificados, almacenados en la historia. Pero por otro lado este concepto alude a la forma en que Benjamin contemplaba los objetos modernos, presentes, como si fueran antiguos y desde otro ángulo de visión se aproximaría a Nietzsche y Baudelaire para defender el retorno de lo siempre igual bajo la forma alegórica de la mercancía.

Este hecho no solo posibilita la lectura de lo moderno como la lectura de lo eterno, sino la historia desde el presente hacia atrás. El pasado lo que ha sido ya no ha sido un punto fijo y perdido, pertenece al presente, se transforma en el ángulo dialéctico, en la alborada de la conciencia despierta. (Buck Morss, 1977, pág. 119)

Una vez la historia leída desde la naturaleza, y por lo tanto, desde lo caduco, lo muerto y lo petrificado. El método supone ir desde la naturaleza, cual esencia es mortal, de ahí la relación entre mito y alegoría en cuanto el destino expresa la caducidad de la vida, presente también en la alegoría de la culpa originaria que castiga con la muerte en lo que la criatura tiene de naturaleza, hacia la historia, hacia lo vivo y lo animado con el propósito de despertar la vida en lo muerto. Otra vez, se lee en sentido contrario, la naturaleza desde la historia. Se parte de la historia hacia la naturaleza, con el propósito de despertar lo muerto en la vida. Interpretando los hechos vivos, como si pertenecieran a la naturaleza. Buscando en lo vivo el pasado muerto. Este doble proceso para Benjamin representa naturalizar la historia y historizar la naturaleza. Señala la encrucijada del tiempo donde la historia y la naturaleza se reúnen. Y esa encrucijada temporal en tanto presente, es la historia.

El aspecto natural supremamente degradado de lo humano como configuración de lo histórico, constituye el núcleo fundamental de la concepción barroca de la alegoría a partir de la forma expresiva de la “ruina”. Ésta ofrece la versión mundana de la historia, en cuanto historia de padecer humano. Si la “ruina” es la alegoría barroca que expresa la concepción barroca de la historia como historia del dolor en el mundo, esta concepción es también la concepción benjaminiana de la historia. Dicha visión de la historia aparece por primera vez en *El origen del drama barroco alemán*. La alegoría barroca, como imagen expresiva histórico- temporal de su estética, es la encrucijada donde convergen la naturaleza y la historia.

Lo importante de la teoría de la alegoría barroca es que suministra la imagen que de la historia se tenía en el barroco. Benjamin insiste en que los artistas barrocos poseían una noción de la naturaleza como el eterno pasaje en el que sólo la melancólica mirada de esa generación reconocía a la historia. (Benjamin, 1994, págs. 342-343) La alegoría de la ruina expresaba la historia de la decadencia del mundo y del dolor del mundo. Sufrimiento y dolor venían referidos a la naturaleza en cuanto primera naturaleza que ha sido violentada. El mundo había perdido orden y armonía. Se vive con la conciencia de pertenecer a una época decadente. Benjamin sitúa el inicio de la crisis de la decadencia de la modernidad en el barroco.

El artista barroco se sabe en un mundo desplazado, donde la totalidad es una ilusión perdida. La ruina expresa la destrucción histórica de la naturaleza, el proceso histórico como segunda naturaleza que ha destruido su sentido primigenio. La historia de este proceso histórico de destrucción Benjamin cree poderla encontrar en la alegoría. La melancolía del artista barroco, en su mirar a la historia, ha acuñado la alegoría de la ruina y desde ella sólo es posible recuperar la vida en los restos petrificados del tiempo.

La melancolía es el único discurso posible para pensar la historia. La ruina la única forma alegórica capaz de rescatar la vida de lo muerto, de lo petrificado. Es decir, porque la realidad desde el Barroco permanece dividida y sus alegorías representan la imagen de ruina de esa escisión es por lo que Benjamin analiza con tanto detalle el drama Barroco. Pues es una representación no gratuita de la historia sino la representación objetiva de la idea, única forma de acceder al conocimiento objetivo de la realidad. Sólo allí, en la ruina barroca, Benjamin encuentra las huellas de pasado que

le permitirán rescatar el significado de la vida petrificada. Sólo allí es posible acceder a la verdad de la historia, por lo demás perdida para las interpretaciones y los tratados.<sup>8</sup>

Se ha indicado el parentesco del concepto barroco de alegoría con el de lo moderno (en Baudelaire), porque ambos expresan en sus manifestaciones aparentes, singulares, la eternidad del tiempo que regresa a dar vida a lo que morirá. La muerte es la esencia de todo cuanto vive y existe, es su fundamento. Y la historia no es otra cosa que el testimonio de la vida natural del hombre sometida a la caducidad de perecer, cuyas acciones sólo se transforman en un montón de ruinas, de cadáveres. Únicamente permanecen estos pálidos restos del acontecer humano, ellos son el recuerdo de la vida que fue y que está tras ellos. Esta crónica de soledad, caducidad, y destrucción es la imagen melancólica que la alegoría barroca de la historia, y es la misma que Baudelaire siente en el corazón efímero de lo moderno. La ruina barroca al igual que la imagen dialéctica moderna vela y desvela la realidad. Por una parte, puede ser considerada como un documento; pero otra como un enigma. Como documento solo nos muestra los vestigios del pasado, pero a la vez al brindarnos sólo las huellas del tiempo nos oculta enigmáticamente lo que fue. Únicamente podemos reconstruir la vida a partir de indicios de fragmentos. La ruina, huella y enigma de lo que existió en otro tiempo, nos ofrece, en la concepción alegórica barroca de la historia, su imagen como la del dolor del mundo.

Si la alegoría como expresión nace en la encrucijada entre la historia y la naturaleza, que, por una parte, desvela el significado de las cosas petrificando la historia, rescatando la vida de lo inerte; y por otra oculta el enigma de que fue al ser sólo la huella fragmentaria de la naturaleza, la alegoría se encuentra desde su origen próxima al jeroglífico como gráfico de una filosofía mística de la naturaleza. Efectivamente Benjamin tiene en cuenta el carácter místico y religioso de la alegoría acuñado ya desde el renacimiento que interpreta como una escritura religiosa sobre la naturaleza ese mismo carácter enigmático adquieren las imágenes dialécticas.<sup>9</sup>

---

8. La alegoría es el único y poderoso entretenimiento que se le ofrece al melancólico.

9. Las imágenes dialécticas eran el modo de transmitir la cultura pasada de manera que iluminara la posibilidad revolucionaria del presente, debían destruir la esquematización burguesa de la historia como continuum. La construcción de imágenes dialécticas buscaba despertar al sujeto colectivo actual por medio del shock para sacudir las ilusiones de su sueño y colocar sus impulsos a disposición de la revolución.



Si la alegoría se instala en la encrucijada entre la historia y la naturaleza, y la historia sólo se produce como el camino de la naturaleza desde la vida hacia la muerte, la alegoría es mecanismo privilegiado que permite pensar en la historia de la vida a la muerte y a la inversa. Porque la alegoría participa de lo vivo y lo puede tanto congelar en imágenes fijas como vivificarlo en las ruinas, emblemas del pasado muerto. La alegoría es por lo tanto un mecanismo de donación de sentido.

Precisamente por esto también puede liberar el significado del pasado y del presente, escondido silenciosamente en la novedad y de la moda de los objetos modernos. Pero también puede expresar la caducidad que ellos como el pasado encierran, mostrándolos como lo que son, como la eterna historia que se repite. También los puede elevar al rango de objetos antiguos. Las formas alegóricas pueden expresar en el objeto más novedoso y actual el significado más oculto y remoto como lo es por ejemplo un jeroglífico egipcio. Es decir que pueden hacer hincapié en el tiempo como si de huellas históricas se tratase y a la inversa los elementos muertos de la historia que nos llegan como ruinas y esqueletos pueden ser revividos en su pasado enigmático por la alegoría.<sup>10</sup>

Todo esto es posible para la alegoría porque se basa en la concepción del universo como un inmenso tejido de relaciones analógicas, de simpatía, entre sus múltiples elementos que hace posible la unión entre sus diferentes partes, y permite que cualquiera de ellos, por minúsculo e insignificante que sea, puede ser interpretado como un microcosmos, como una monada que resuena en el universo entero. La alegoría se presenta como una forma expresiva que permite representar cualquier elemento sustituyéndolo por otro ya que las redes de la analogía son infinitas, de ahí la posibilidad de la riqueza significativa y del juego de la convención a que anteriormente aludíamos. Por otra parte, esta misma característica permite a la alegoría, al ubicarse en la encrucijada historia naturaleza, tratar los hechos históricos como naturales y a la inversa, tratar los hechos naturales como históricos.

---

10. Un ejemplo son los alfareros que venden sus piezas de barro; sus objetos son creados como piezas antiguas que no sólo recuerdan las formas prehistóricas de la cerámica, sino que de entrada son formadas teniendo en cuenta los estragos del tiempo, ofrecen así una imagen fragmentada, son objetos antiguos en sus formas y envejecidos por el tiempo.

Por último, Benjamin señala que, la auténtica figura alegórica de la modernidad (como ya indiqué anteriormente) es la *mercancía*. Benjamin insiste en el resurgimiento de la alegoría en la Modernidad desde la experiencia que los hombres tienen de la mercancía. Si el inicio de la decadencia moderna inaugura con la alegoría de la ruina, su apoteosis se manifiesta en la mercancía. El propio Baudelaire en su poesía idealizaba la experiencia de la mercancía de manera alegórica.<sup>11</sup>

La forma de la mercancía en el trasfondo social de la forma alegórica de la modernidad. La artificialidad barroca se convierte por excelencia en el aspecto fundamental de la vida y la sociedad moderna. Ello permite que el temperamento alegórico esté entre las mercancías como en su elemento. La concepción emblemática se encuentra también en la teoría económico- político de crítica al capital, realizada por el marxismo al identificar a las mercancías con el fetiche de la Modernidad. Al igual que las imágenes de las alegorías barrocas exhibían sus figuras enigmáticas las mercancías se exponen en las revistas, ofreciéndose a la visión y el deseo de los compradores, atraídos por el emblema del anuncio.

Una de las figuras alegóricas empleada constantemente por Baudelaire es la de la prostituta como alegoría de sí misma en su condición de mercancía. El poeta y la prostituta se venden a sí mismos en el mercado. Pero además la carga alegórica de esta figura femenina se refuerza pues remite a la vida en cuanto significa muerte. En la prostituta encuentra su síntesis la forma y el contenido de la mercancía. Esta doble circunstancia le permite a Baudelaire utilizar la figura de los bajos fondos como alegoría viva de la mercancía y por lo tanto del poeta; pues él como ella buscan comprador en las calles de la gran ciudad. Así pues, alegoría y mercancía, Barroco y Modernidad, son elementos analizados cuidadosamente por Benjamin para reconstruir la sutil red de correspondencias que los asemejan y aproximan.

---

11. Una concepción tal de la alegoría aparece en la obra de Baudelaire en *Las flores del mal*.

## CAPÍTULO 2

### ESTÉTICA MATERIALISTA

#### 2.1 LA MERCANCIA Y EL ARTE

Benjamin retomó el problema de la muerte en el marco de sus reflexiones sobre lo que denomina la “prehistoria” del capitalismo. Se produce aquí un desplazamiento del lugar que ocupa esta noción: la muerte ya no reside en la obra como poder crítico, sino que se convierte en la ley que rige el mundo de las mercancías.

En el periodo de los años 30’, Benjamin insiste en indicar un proceso de “vaciamiento del mundo”, que en el contexto de la modernidad capitalista se observa en la mercancía en tanto forma dominante de relación con el mundo. Al disminuir el valor de uso de los objetos, estos quedan alienados, vaciados, y adquieren significaciones cifradas. (Adorno & Benjamin, 1998, pág. 122) También aquí, como en la alegoría barroca, el sentido resulta arbitrario, carente de todo fundamento. El valor de las mercancías en el mercado es tan despótico como la operatoria por medio de la cual se fijan los significados de los emblemas barrocos: “la moda de los significados (en la alegoría barroca) cambiaba tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. El significado de las mercancías es su precio; la mercancía no tiene otro significado. Así, “el alegorista está en su elemento con la mercancía (...) la mercancía pasó a ocupar el lugar de la forma de ver alegórica”. (Benjamin, 2005, pág. 204) La muerte entra en diálogo, entonces, con la moda, y rige así el mundo mercantil. La novedad constante tiene su contracara en lo que parece constantemente; lo nuevo se mira en el espejo de lo siempre igual. De allí el interés de Benjamin por los grabados de J. J. Grandville, que subvierten irónicamente la lógica del mundo mercantil y extienden “las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos”. (Benjamin, 2005, pág. 55) En este contexto emerge la figura del coleccionista, capaz de rescatar a las cosas de su “destino” de circulación en la esfera del mercado. Su adoración fetichista de las cosas muertas es comparada con la del alegorista: “en todo coleccionista se esconde un alegorista y en todo alegorista, un coleccionista”. (Benjamin, 2005, pág. 279) Sacadas del mundo mercantil, sustraídas de todo uso (salvo el de la contemplación) ellas encuentran una nueva funcionalidad, y reavivan aquella característica propia del fetichismo que consiste en derribar la barrera que existe entre lo orgánico y lo inorgánico.

La forma mercancía encarna, en síntesis, la crisis de la experiencia, cuyo vaciamiento permite trazar una continuidad entre el barroco y la modernidad precisamente respecto del duelo (*Trauer*): en un caso, por el desalojo de la divinidad, en otro, por la extinción de una experiencia capaz de articularse con el pasado y la tradición. La mercancía, con su dinámica eternamente móvil, instala como correlato suyo, frente a la experiencia, la vivencia. Por ello Benjamin se refiere a “la experiencia ya difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia”. (Benjamin, 2008, pág. 290) La vivencia es fragmentaria, se vincula con los *shocks* de las grandes ciudades y del ambiente técnicamente modificado. En el siglo XIX, la alegoría pasó, así, de la naturaleza al interior del sujeto: “las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo”. (Benjamin, 2005, pág. 336)

Hemos afirmado al comienzo de la tesis que la función de la muerte en la obra de Benjamin consiste fundamentalmente en su capacidad de paralizar, fragmentar, interrumpir. Esta concepción de la muerte implica así la recusación de la noción de totalidad, y en el ámbito estético, del arte como absoluto, vinculado con la organicidad, con el símbolo, con la reconciliación. Implica también, por lo tanto, una concepción de la historia que incorpora lo fallido, lo fracasado, lo que no ha podido actualizarse.

En la caracterización de lo carente de expresión encontramos la primera aparición sistemática de esta idea de interrupción estrechamente vinculada con la muerte, y que incide de modo contundente en “Sobre el concepto de historia” (“Über den Begriff der Geschichte”, 1940). En esta noción de interrupción convergen la tarea del crítico y la del historiador. Esa detención da a la muerte su peculiar significación, y la muestra como algo más que el final de una vida; se constituye como elemento que trabaja en la vida, y que entra en relación dialéctica con ella: la vida es producción de cadáver, y la materia cadavérica posee aún memoria de ella. Por eso Benjamin sugiere que no es una mera casualidad que precisamente las uñas y el pelo, que se cortan del cuerpo vivo precisamente en su carácter de materia muerta, continúen creciendo en el cadáver. En la obra tardía, la fragmentación que opera la muerte cobra un valor eminentemente dialéctico, en su vinculación con los conceptos de mercancía y de vivencia, que forman parte de un esquema conceptual que no los reduce a una valoración simplemente positiva ni negativa: el cine, el arte del *shock*, encarna todas las contradicciones de la modernidad. Pero en ambos periodos, la alegóresis emerge como un elemento necesario para pensar el tiempo histórico: si la destrucción es un hecho que no puede ser

concebido como un momento de un proyecto que habría de culminar en la totalidad de la historia, se trata de asumir el protagonismo de la muerte, de escuchar el lamento del mundo, “pues el lamento percibido y hondamente escuchado se convierte ya en música”. (Benjamin, 2008, pág. 144) Ahora bien, para entender cómo es que el arte y la muerte han sido apropiadas por las *Mercancías*, es necesario explicar cómo Benjamin ha ido desarrollando este concepto en su pensamiento filosófico.

Lo que define a la teoría estética de Benjamin en la década de los treinta es una reflexión diferente desarrollada con base a conceptos nuevos y originales: reproductibilidad técnica, valor expositivo, percepción masiva, aura, autenticidad, autonomía... estas reflexiones cimientan la Historia de Arte del siglo XIX y que hoy en día siguen resonando fuertemente. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin plantea una reflexión sobre la hora fatal del arte; el desmoronamiento de los antiguos valores que lo sostenían y el desarrollo de las condiciones actuales. Es importante observar desde una perspectiva marxista, los cambios acaecidos en la superestructura, resultado de las transformaciones ya efectivas en la infraestructura, rechazando los viejos conceptos de “genialidad, perennidad y misterio” utilizados por el fascismo.

El materialismo que adopta Benjamin como principio de investigación se manifiesta en la introducción de ámbitos de reflexión nuevos que desafiaban los valores clásicos; observando en qué medida y cómo se han visto afectados los elementos superestructurales, aura, autenticidad, percepción, exhibición, culto, ritual... a partir de los cambios ocurridos en los medios de producción, en concreto a partir de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. En segundo término, el materialismo se hace presente en el propósito ya observado en el texto *El autor como productor* dónde reflexiona acerca de la posición que ocupan en el proceso de producción los elementos integrantes de la creación artística. En este texto adoptaba una actitud radical que llevó a afirmar: “la tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor”. (Benjamin, 2009, pág. 13)

En ella afirmaba abiertamente que un criterio decisivo de una función revolucionaria de la literatura consistiría en el nivel de los progresos técnicos que desembocan en una transformación funcional de las formas del arte y por lo tanto de los

medios espirituales de producción. El materialismo dialéctico aparece también en la forma del discurso que Benjamin desarrolla, al observar siempre el contrapunto en todos los hechos, no decidir acerca de su valor sino mostrar en el análisis crítico los elementos opuestos que están en juego.

Materialismo, porque todo lo que existe es producto del desarrollo de la materia. La naturaleza, la conciencia, el desarrollo, la sociedad, el espíritu es producto de la materia. El mundo material, conocido por los hombres a través de los sentidos y explorado por la ciencia, es real. El pensamiento es un producto de la materia (el cerebro) sin el que no se puede hacer ideas con existencia propia.

Dialéctica, porque se centra en la idea que todo en la naturaleza está en un constante estado de cambio y que este cambio se produce a través de una serie de contradicciones internas. La dialéctica no se ocupa sólo de los hechos, sino de los hechos en su conexión, de los procesos, no sólo de ideas aisladas, sino de leyes, no sólo de lo particular, sino de lo general. Un pensamiento dialéctico afirma que la ley de lo real es la ley del cambio. Hay transformaciones incesantes, tanto en la naturaleza inorgánica como en el mundo humano. No hay principios eternos, las concepciones humanas y morales se van transformando de una época a otra. El mundo real implica una progresión cualitativa, desde la naturaleza inorgánica hasta el mundo humano que también es cambiante.

El Materialismo Dialéctico establece como medular el método dialéctico y la teoría materialista. Analizar que la vida diaria, la naturaleza, “el todo” se encuentra en un permanente y continuo movimiento y desarrollo, es aceptar que hay partes que nacen y otras mueren. Que el mundo está en un perpetuo proceso de destrucción y reconstrucción. El Materialismo Dialéctico nos muestra que debemos considerar las cosas y la vida como son en la realidad, que hay fenómenos ideales y materiales, que son aspectos diferentes de una misma naturaleza o sociedad. No puede existir uno sin el otro. Coexisten y se desarrollan juntos. Lenin expuso en su obra “Materialismo y Empirocriticismo” que “el mundo material percibidos por nuestros sentidos, al que nosotros mismos pertenecemos es la única realidad, nuestra conciencia y nuestro pasado, por suprasensibles que parezcan no son más que productos de un órgano material y corporal: el cerebro” En la misma tesis Lenin explicó que “la materia no es

producto del espíritu; pero el espíritu mismo no es más que producto superior de la materia” (Lenin, 1975, p.99).

Para explicar su método de ascenso de lo abstracto a lo concreto (la esencia del materialismo dialéctico), Marx reveló que no se trata de comenzar desde el todo viviente (real), porque en tanto es algo concreto tiene una multitud de determinaciones diversas y la única forma de poder captar todas sus determinaciones esenciales sería reproducir lo concreto en el pensamiento como un proceso de síntesis: “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso. Aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, y, en consecuencia el punto de partida también de la intuición y de la representación.” (Marx, 1980, p.51)

La dialéctica materialista implica:

A) La posibilidad del conocimiento: La concepción materialista dialéctica plantea la posibilidad de conocer desde la práctica.

B) Todo lo que existe es complejo: No existen las cosas aisladas, sino en múltiples relaciones y estas relaciones no son unilaterales sino recíprocas. “El materialismo pone conscientemente en la base de su teoría del conocimiento la convicción “ingenua” de la humanidad... consiente en admitir que las cosas, el medio, el mundo existen independientemente de nuestra sensación, de nuestra conciencia, de nuestro Yo y del hombre en general” (Lenin, 1975, p.75).

C) La verdad objetiva: Para la dialéctica materialista la verdad absoluta se constituye de verdades relativas. “El pensamiento humano, por su naturaleza, es capaz de darnos y no da en efecto la verdad absoluta, que resulta de la suma de verdades relativas” (Lenin, 1975, p.164) El materialismo dialéctico insiste sobre el carácter aproximado, relativo, de toda tesis científica acerca de la estructura de la materia y de sus propiedades; insiste sobre la ausencia de líneas absolutas de demarcación en la naturaleza.

Esta objetividad crítica que se esfuerza por mantener será precisamente, el blanco de ataques que inmediatamente recibirá. Sabemos, sin embargo, que tal objetividad no puede llevarse hasta el final y tenemos que admitir la autorreferencialidad de su pensamiento, tal y como él mismo afirmó al periodista y escritor Alfred Cohn a finales

de junio en 1936 “ de todo lo que me escribes sobre mi trabajo (se está refiriendo a *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* ) lo que me ha alegrado especialmente es que a pesar de su nueva tendencia y sin duda sorprendente, tú hayas sabido reconocer su continuidad con mis ensayos precedentes”. (Benjamin, 1978, pág. 83) Lo cierto es que esta afirmación arroja bastante luz sobre los puntos de vista que adopta Benjamin. Su teoría sobre la Muerte, redención, progreso y mercancía entre otros conceptos que había abundado en los últimos años, está implícita y demuestra que no es solo una intuición y que hay una continuidad en la totalidad de las obras de Benjamin y no así una tajante ruptura.

Para los fines de esta tesis es necesario analizar el concepto de mercancía ya que este junto con el concepto Muerte y redención acompañan la transición del pensamiento benjaminiano, como se mencionó anteriormente ya la muerte no va a residir en la obra de arte, sino que ahora va a permanecer en las mercancías, por ende a continuación expondré algunas cuestiones importantes de las mercancías, como lo desarrollo el pensamiento de Benjamin y como trascendió de *El origen del drama barroco alemán* a *La obra de arte en el época de la reproductibilidad técnica*. Para Benjamin la modernidad no se puede entender si no se tiene en cuenta su fundamento económico: el capitalismo como sistema de producción, intercambio y consumo de mercancías. Al igual que Marx, Benjamin ve la mercancía (*Ware*), el núcleo esencial de lo moderno, su metáfora fundamental. En la mercancía se condensa toda la modernidad. Es el centro desde donde se irradia todo el sentido de lo moderno. Figuras esenciales del París de Baudelaire sólo se entienden a la luz de la producción de mercancías. La muchedumbre urbana es a la vez productora y consumidora de mercancías; los pasajes comerciales son los escaparates privilegiados donde se exponen las mercancías; el poeta mismo se ofrece como mercancía en el mercado y la prostituta (figura gemela del poeta) es la representación en sí de la mercancía, objeto de contemplación y de consumo que deambula por las calles parisinas; incluso el trapero, personaje central en la poética de Baudelaire, debe su existencia al hecho de vivir en una sociedad tal que hasta las basuras pueden ser recicladas de nuevo en el mercado y convertirse, a su vez, en nuevas mercancías.

La grandeza de Baudelaire frente a la invasión de la mercancía fue que respondió a esa invasión transformando en mercancía y en fetiche la obra de arte misma. Es decir que escindió también en la obra de arte el valor de uso del valor de cambio, su autoridad



tradicional de su autenticidad, De ahí su implacable polémica contra toda interpretación utilitarista de la obra de arte y el encarnizamiento con que proclama que la poesía no tiene otro fin que ella misma. De ahí también su insistencia en el carácter inasible de la experiencia estética y su teorización de lo bello como epifanía instantánea e impenetrable. El aura de gélida intangibilidad que empieza desde ese momento a rodear a la obra de arte es el equivalente del carácter de fetiche que el valor de cambio imprime en la mercancía. Pero lo que confiere a su descubrimiento un carácter propiamente revolucionario es que Baudelaire no se limitó a reproducir en la obra de arte la escisión entre valor de uso y valor de cambio, sino que se propuso crear una mercancía en la que la forma de valor se identificase totalmente con el valor; de uso, una mercancía, por decirlo así, *absoluta*, en la cual el proceso de fetichización se llevase adelante hasta el punto de anular la realidad misma de la mercancía en cuanto tal. Una mercancía cuyo valor de uso y valor de cambio quedan abolidos el uno o el otro alternativamente y cuyo valor consiste por eso en la inutilidad y su uso en su intangibilidad misma no es ya una mercancía: la mercantilización absoluta de la obra de arte es también la abolición más radical de la mercancía. (Agamben, 2006, pág. 88)

Por otra parte, la propia experiencia baudelairiana descrita por el mismo como “la pérdida de aureola” está relacionada con esta transformación del poeta moderno en mercancía y productor de mercancías. Lo que a nuestro filósofo le llama la atención poderosamente en la poesía baudelairiana es que se cifra en la experiencia de una pérdida. El poeta moderno, como cualquier trabajador debe salir al encuentro del mercado de trabajo y ofrecerse a sí mismo como mercancía. Benjamin comprende que Baudelaire ha captado una nueva situación en la que se encuentra la clave interpretativa de su obra: “la llave de la forma alegórica en Baudelaire es solidaria de la significación específica que adopta la mercancía respecto al precio”. (Benjamin, 2005, pág. 71) Este hecho coincide, por tanto, con el “ensombrecimiento del aura” en el arte moderno debido al cambio de situación del artista en el proceso productivo y a la transformación en los modos específicos de la producción y reproducción artísticas. “El poeta moderno es un productor más, un sujeto sometido a las leyes del mercado”. (Benjamin, 2005, pág. 422) Estos aspectos están estrechamente relacionados, en la estética de Benjamin, con su teoría de “la muerte o decadencia del aura” en el arte moderno. Tal decadencia encuentra su significado completo en el interior de la producción en masa. Con la aparición de la reproducción técnica el carácter de aquí y el ahora que define al aura de los objetos de su singularidad irreplicable se desvanece.

La técnica ha dado paso a la reproducción masiva de imágenes. (Benjamin, 2004, págs. 18-22) La diferencia ya no es un valor artístico, ha quedado sustituida por la repetición. A estos factores técnicos y económicos de la decadencia del aura en el arte moderno, Benjamin añade otro factor del carácter social: la lucha de clases; dice textualmente: “la reproducción en masa es la condición económica y la lucha de clases la condición social para la decadencia del aura.”. (Benjamin, 2004, pág. 51) La mercancía mostraba su carácter esencial de fetiche de la modernidad. Dicha afirmación tenía, desde su origen, dos objetivos primordiales: divertir a la clase obrera sirviéndola a la vez de fiesta emancipatoria y exaltar los valores de la industria moderna, productora eficaz, como nunca hasta entonces, de todo tipo de mercancías, populares y de lujo. En esta misma línea Benjamin cita a Otto Rühle que, en su obra *Karl Marx* de 1928, destaca la “objetividad espectral” que las mercancías adquieren en la sociedad capitalista. “los objetos se han vuelto autónomos, asumen comportamientos humanos. La mercancía se ha convertido en un ídolo que, aunque producto del trabajo humano, domina a los hombres mismos”. (Benjamin, 2004, pág. 201) Las exposiciones universales familiarizaron a las masas con las mercancías a pesar de la exclusión del consumo de las mismas, Las exposiciones universales eran las escuelas en las que las masas excluidas del consumo aprendían la empatía del valor de cambio: “mirar todo no tocar nada”. Benjamin también destaca la importancia que las mencionadas exposiciones tuvieron para el movimiento obrero y para el desarrollo del arte moderno.

La gran novedad que la Exposición había hecho ya evidente; para un ojo sagaz como el suyo era que la mercancía había dejado de ser un objeto inocente, cuyo goce y cuyo sentido se agotaban en su uso práctico, para cargarse de aquella inquietante ambigüedad a la que debía aludir Marx doce años más tarde hablando de su «carácter de fetiche», de sus «sutilezas metafísicas» y de sus «argucias teológicas». Una vez que la mercancía hubiera liberado a los objetos de uso de la esclavitud/ de ser útiles, el confín que separaba de estos últimos a la obra de arte y que los artistas, a partir del renacimiento, habían trabajado incansablemente para edificar, estableciendo la supremacía de la creación artística sobre el «hacer» del artesano y del obrero, se hacía extremadamente precario. (Agamben, 2006, pág. 86)

“En la exposición universal de Londres 1851 se expusieron, entre demás mercancías, obras de arte: al lado de los depósitos de mercancías que llenaban las galerías, filas de grupos fundamentales en bronce, estatuas de mármol y fuentes burbujeantes se extendían entre los enormes pabellones.” (Benjamin, 2005, pág. 216) Como nos

recuerda Benjamin, el triunfo resplandeciente de la mercancía impulsaba la arquitectura exigiendo nuevas y atrevidas soluciones a los problemas inéditos que se planteaban, y a la vez, atrapaba en su ámbito a las obras de arte, liberadas ya del mecenazgo y abandonadas a su destino en el mercado, como otra mercancía más. En la modernidad, la ciudad se convierte en mercancía no sólo directamente a través de operaciones especulativas urbanísticas, sino también en imagen gracias a los trabajos fotográficos y los panoramas que reproducían con gran realismo batallas, pero también vistas de ciudades: el interés por el panorama reside en la posibilidad que le otorga de ver la ciudad verdaderamente. La vivienda es el escenario de las “fantasmagorías del interior” y en ella el pequeño burgués reúne el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. El hombre privado vive en el interior y es allí donde deja sus huellas más genuinas. Las fantasmagorías del interior, expresión de las mercancías, son fantasmagorías mortuorias, que repiten la relación esencial que une la mercancía con la repetición y con la muerte. La moda es un intento (fallido) de aludir a la muerte en tanto uniformidad estática, pero a la postre se impone la nivelación final de la mercancía, como metáfora de la muerte y emblema de lo siempre igual. El fundamento económico de la realidad, expresado por la cultura se torna en la verdad fenoménica <sup>12</sup>, puesto al ser la expresión cultural de la infraestructura expresa la verdad de la historia permitiendo reconocer a todas las acciones y a todos los productos sociales como lo que son realmente: mercancías (*Waren*).

La realidad sometida a un proceso de fetichización se convierte en todos sus niveles en mercancía. En este sentido, en el cual podemos afirmar que, en *la alegoría barroca de la ruina*, le sigue en la estética benjaminiana la *alegoría moderna de la mercancía*, que desde el arte ofrece una imagen similar a la destrucción natural. El aura moderna de los objetos es la mercancía, esta los cosifica, dado que la expresión económica de la cultura se torna en el “fenómeno primitivo” (*Urphänomen*), expresión originaria del sustrato económico que expresa así a la “causa primitiva” (*Ursache*) de la sociedad capitalista. Es por esta razón que me parece pertinente la denominación de “estética de la mercancía” (*Warenaesthetik*) para designar a la estética benjaminiana, en la medida en que es también, un análisis crítico de la estética moderna a partir de la economía política. (Marchán, 1982, pág. 287)

---

12. La superestructura vendría a ser el fenómeno primitivo, que expresa la causa originaria del desarrollo de lo real, es en ese sentido la verdad de la historia.

Benjamin insiste en la ampliación de lo estético a los objetos cotidianos en la sociedad moderna en provecho de la valoración del capital, hasta tal punto que dicha ampliación sometida al sortilegio del consumismo y de las relaciones económico – industriales (extensivas a todas las relaciones humanas) genera un mundo de falsas necesidades donde la estética de la mercancía que actúa como apelación que va más allá de las necesidades estéticas de cada persona como una “tecnocracia de la sensibilidad” consiguiendo una “seducción blanda”. En el ensayo de Baudelaire, Benjamin parangonaba los efectos de la mercancía en la muchedumbre que revolotea es su derredor con el encanto que irradian los toxicómanos bajo la influencia de la droga.

Para Benjamin los grandes almacenes, las exposiciones universales, y los *passages*, no solo son las tipologías arquitectónicas que desde a mediados del XIX cobijan a las mercancías, sino la expresión monadológica que desde el mundo fenoménico emite o expresa el sistema de ordenación del mundo de la sociedad capitalista como universo de la mercancía.

El sistema de producción capitalista define y configura el mundo moderno. Los hechos como sustrato material del mundo empírico no sólo configuran las tipologías arquitectónicas modernas (en una nueva formulación de los nuevos santuarios de la modernidad) sino que a su vez éstos expresan a aquéllos. El “pasaje” es algo más que el mero recinto donde se alberga e idolatra al nuevo fetiche moderno: la mercancía, es la expresión alegórica de la misma y por lo tanto del universo moderno. Los objetos son signos que expresan el nuevo sistema de valores regido por la economía política en función del consumo, del valor de cambio y no de las necesidades sociales, ni del valor de uso.

Al sistema de valores impuesto por el capitalismo desde una economía política del consumo corresponde el sistema de los objetos, es decir la ordenación de existente de lo real. En ambos es posible porque en los dos casos se parte de una concepción estructural de la realidad regida por el sistema de producción. Puesto que al igual que todo sistema de signos se rige por su relación estructural donde la forma/signo alcanza su significado, de la misma manera los objetos en el sistema productivo de la sociedad capitalista alcanzan su significación al ser los elementos estructurales de la relación funcional-estructural del consumo y del valor de cambio, convirtiéndose por tanto en signos, que vienen a expresar la relación económica que los rige, significando así la

forma/mercancía que los determina y a la cual expresan. Benjamin insiste en que la función social del objeto- signo como crítica de la ideología del consumo que estructura el universo de los objetos den mercancías, revelándose así el valor de cambio sobre el valor de uso que determina la función política de la ideología del mercado por encima de la función social, hasta el punto de ser aquella que organiza el entramado de las relaciones sociales, se incrementan con el análisis de la función estética y la constatación del “pensamiento mágico” de la ideología al que Benjamin denominará la “ilusión moderna” o “fantasmagoría”. (Marchán, 1982, págs. 7-8)

Benjamin, siguiendo a Marx, insiste en calificar de esencial el proceso de producción y de sistematización del valor de cambio económico: la economía política es esta inmensa transformación de todos los valores dícese trabajo, saber, relaciones sociales, cultura naturaleza en valor de cambio económico. Todo se abstrae y se absorbe en un mercado mundial y en el rol eminente del dinero como equivalente general. A Benjamin no le interesa tanto destacar la determinación económica de la vida social capitalista en todos sus niveles, incluido el superestructural, como añadir a este esquema otro enfoque complementario, en el que se insiste el carácter expresivo de la cultura como expresión de la infraestructura.

De esta manera, Benjamin muestra al “pasaje” como el ámbito en el que las mercancías adquieren, por encima de su valor de uso, e incluso de su valor de cambio puramente económico, un valor de cambio/signo que les permite mostrarse como metáforas del sistema capitalistas en su conjunto. Así pues, Benjamin dice que la superestructura expresa a la infraestructura y que como tal aquella nos ofrece la imagen de un mundo cosificado, fantasmagorizado.

La cosificación del mundo como expresión fenoménica expresa algo más que a sí misma expresa a la misma cosa- origen del mundo, causa- primitiva. Es decir, expresa a la cosa primitiva (*Ursache*), causa originaria de la cosificación del mundo. Desde este planteamiento, Benjamin insiste en que la concepción de la historia del XIX “corresponde al punto de vista que compone el curso del mundo a partir de una serie ilimitada de hechos fijos bajo la forma de cosa” (Marchán, 1982, pág. 129), que llama a los materiales residuales que se van almacenando la historia de la civilización, la cual hace el inventario de las formas de vida y de las creaciones de la humanidad punto por punto.

De esta forma las riquezas de una civilización, una vez así almacenadas e identificadas, se mantienen para siempre. Es decir, al identificarse la realidad con los fenómenos, sin tratar de indagar sobre la causa originaria de su formación, se cosifican entendiéndose como “hechos” y no como lo que son: fenómenos susceptibles a ser modificados y utilizados. Al ser tomados por cosas en sí de forma ilusoria (en esto precisamente reside la fantasmagoría como categoría gnoseológica) no sólo se convierten en la única realidad existente, sino que se muestran como algo definitivo e inamovible, sin reparar en que sólo son fenómenos de una realidad que los trasciende, sin embargo, expresan diferenciándose de ésta.

Benjamin se propone a mostrar cómo a partir de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nueva y las formas de creaciones en la base económica y técnica que debemos al último siglo entran en el universo de la fantasmagoría. Estas creaciones padecen esta iluminación no solamente de manera teórica, por una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Así se presentan los *pasajes* y en el mismo orden de fenómenos, la experiencia del *flâneur* que se abandona a las fantasmagorías del mercado. (Benjamin, 2005, pág. 50)

Teniendo en cuenta lo anterior podemos llegar a comprender que Benjamin inscribe su teoría crítica de la Modernidad como estética de la mercancía dentro del panorama marxiano en el que se analiza a la sociedad a partir del proceso de “fetichización de la mercancía”. Pero además en la elaboración de la misma no sólo tendrá en cuenta a Marx sino que también a Lukács muy especialmente su obra *Historia y conciencia de clase* (1923). Desde esta perspectiva marxista la utilización benjaminiana de los conceptos “fantasmagorías” sirven para explicar de forma crítica la situación histórica de la sociedad moderna en su etapa de desarrollo capitalista. Por tanto, esos términos desde la dimensión de marxismo vienen a definir y a completar su análisis crítico de la modernidad. Esta estética benjaminiana formulada como una *teoría crítica de la Modernidad* que desde una estética se presenta como una *estética de la mercancía*, puesto que el mismo Benjamin ha insistido que la determinación del carácter de fetiche de la mercancía debe ser entendida como la auténtica categoría que ilumina la historia, haciendo en este sentido del *passage* una de sus figuras esenciales calificándola también como “imagen dialéctica” o “iluminación” en la medida que el elemento monadológico que desde la cultura se erige en la expresión alegórica de la mercancía como único valor universal de la Modernidad sólo podría extraer la base teórica de su discurso del estudio

de la sociedad capitalista efectuado a su vez por Marx, que hace de la cosificación del mundo, de su conversión en mercancía, el factor estructural del mismo, Carácter “fantasmal” de la forma de objetivación moderna. A este legado, Benjamin añade la interpretación lukacsiana de la reificación capitalista.

La relación de la filosofía benjaminiana con el marxismo no solo se da en su estética sino también su aplicación práctica depende gran parte de supuestos marxistas<sup>14</sup> desde los cuales Benjamin plantea tanto sus consideraciones críticas como su alternativa al desarrollo del arte moderno y la cultura de masas. Sin embargo, ahora cabe constatar el gran influjo que tuvo Lukács en Benjamin, tal influjo está en la pervivencia en dos elementos esenciales: la representación cosista del mundo moderno, sometido a la valoración de la mercancía; y, como consecuencia de dicha valoración, el carácter “fantasmagórico” de las acciones humanas en su proceso de objetivación de la realidad. Fundamentalmente el análisis de la sociedad capitalista realizado por Lukács de donde Benjamin retoma conceptos como “cosificación” y “fantasmagoría”, que desde esta visión Lukacsiana le permitirán desarrollar su teoría estética de la Modernidad a partir de la cual podrá establecer las relaciones expresivas de la superestructura y la infraestructura además de erigir al *Passage* en la figura alegórica de lo moderno, en el santuario de la mercancía, en el emblema cultural de la misma, y señalar igualmente al *flâneur*, como al individuo, cuya experiencia fantasmagorizada le lleva a orientar su conducta hacia los sortilegios del mercado.

Tanto para Benjamin como para Lukács representan una alegoría monadológica del proceso económico moderno y como tal son consideradas como figuras o elementos temporales de la historia; constituyen en su teoría dos de las imágenes dialécticas fundamentales puesto que son cristalizaciones culturales y expresivas del desarrollo socio – histórico de la Modernidad que vienen a ocupar el antiguo lugar ocupado por las ideas. Ahora bien, observemos este tratamiento en la obra de Lukács *Historia y conciencia de clase*. En el capítulo dedicado a “La cosificación y la consciencia del proletariado”, ya en el párrafo introductorio, Lukács deja clara la naturaleza de la cosificación moderna al afirmar que:

---

13. Supuestos entre los cuales está el considerar el hecho económico como el fundamento de la sociedad moderno. Concebir un mundo cosificado donde el individuo convierte los objetos en mercancías y tomando esta realidad autentica como la única verdad, convirtiéndose en una “ilusión moderna”.

No es en modo alguno casual que las dos grandes obras maduras de Marx dedicadas a exponer la totalidad de la sociedad capitalista y su carácter básico empiecen con el análisis de la mercancía. Pues no hay ningún problema de ese estadio evolutivo de la humanidad que no remita en última instancia a dicha cuestión, y cuya solución no hay que buscarse en la del enigma de la “estructura” de la mercancía. Es cierto que la generalidad del problema no puede alcanzarse más que si el planteamiento logra la amplitud y la profundidad que posee en los análisis del propio Marx, más que si el problema de la mercancía aparece no como problema aislado, ni si quiera como problema central de la economía entendida como ciencia especial, sino como problema estructural central de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales. Pues solo en este caso puede descubrirse en la estructura de la relación mercantil el prototipo de todas las formas de la subjetividad que se dan en la sociedad burguesa. (Lukács, 1975, pág. 123)

Esta cita confirma la gran influencia de la filosofía de Lukács en la estética benjaminiana. Benjamin parte de un enfoque similar al de Lukács, al destacar el papel estructural de la mercancía, hecho que le permite igualmente, en el momento de aproximarse al análisis de la sociedad capitalista desde sus orígenes, calificar el proceso económico determinado por la producción y el consumo de mercancías que, desde la base material, estructura todas las relaciones sociales. Es decir, la infraestructura se revela como el fundamento de la realidad, como su estructura interna que regula y planifica todos los niveles posibles de la realidad social. Este dato permite constatar, en segundo lugar, que para Benjamin del análisis de la mercancía y su comprensión depende de asumir el desarrollo de la sociedad capitalista, ya que revela su funcionamiento interno al descubrir en la mercancía no el elemento principal sino a la propia estructura central de aquélla, desde donde se desarrollan todas las manifestaciones vitales que no pueden ser consideradas a su vez como otra cosa que como manifestaciones de la mercancía.

Por eso en tercer lugar, Benjamin puede sacar una conclusión desde este supuesto para su estética. Si todas las formas de objetividad y de la subjetividad en la sociedad capitalista caen en ese tipo de estructuración mercantiles posible, en la misma medida, reconocer a las manifestaciones artísticas y culturales como formas de dicha objetividad, y por tanto como formas que desde la subjetividad del artista se configuran en cristalizaciones objetivas que expresan dicha relación estructural. En definitiva, la interpretación Lukácsiana de la teoría marxista del carácter esencialmente mercantil de



la sociedad moderna, le permitirá a Benjamin resaltar el carácter objetivo de las “imágenes dialécticas”, como formas expresivas de la relación estructural, que de esta manera podrán erigirse de las figuras alegóricas de la modernidad dado que, en su concreción monadológica, representan el grado de objetividad alcanzado en el capitalismo por la humanidad. Por eso dichas iluminaciones, al ser consideradas como formas objetivas, como manifestación del despliegue de la mercancía, expresan a la infraestructura, mostrarse como manifestaciones dialécticamente estáticas, pues son configuraciones cosificadas de lo real y como tales muestran la relación cosificada estructural a la cual ha sido sometida la realidad empírica en los procesos de objetivación.

La esencia de la estructura de la mercancía se ha expuesto muchas veces: se basa en una relación entre personas, cobra el carácter de una coseidad y, de este modo una objetividad fantasmal que con sus leyes propias rígidas, aparentemente conclusas del todo y racionales, esconde toda huella de su naturaleza esencial, el ser una relación entre hombres. (Lukács, 1975, pág. 125)

Esta es precisamente la “ilusión moderna” de la que participa el *flâneur* baudelairiano que Benjamin destaca en su estética como una de las figuras paradigmáticas de lo moderno, puesto que su relación enajenada con el mundo ha interiorizado y proyectado hacia el exterior una objetividad fantasmal que produce el mecanismo abstracto de la mercancía que le lleva no sólo a mantener una relación cosificada con la realidad empírica sino también hacerla extensiva a sus propias relaciones personales.

Pero si esto ocurre con los individuos lo mismo acaece con el mundo empírico, de ahí que no solo los sujetos y los objetos sean cosas sino incluso cualquier signo de cultura también lo es. Esta es la razón de que el *Passaje* se erija desde su apariencia fenoménica en la “alegoría de la mercancía”, y como tal sea la otra figura de la Modernidad por excelencia.

De hecho, recordemos como Benjamin insistía mucho en que tanto las formas de la nueva vida como las nuevas creaciones entraban en el universo de las “fantasmagoría”, y que dichas creaciones padecían esa “iluminación”: no solamente de manera teórica, por una transposición ideológica, sino también en la inmediatez de la presencia sensible. En el análisis benjaminiano de la modernidad, centrado básicamente en el estudio de la

sociedad capitalista en sus inicios, todo resulta del carácter de “fetiche de la mercancía” que configura a cualquier forma de objetividad y a cualquier tipo de comportamiento subjetivo. Benjamin sigue al pie de la letra las palabras de Lukács: “... El problema del fetichismo de la mercancía es un problema específico de nuestra época, un problema del capitalismo moderno”. (Lukács, *Historia y conciencia de clase*, 1975, pág. 124)

Por otra parte, el que todas las formas nuevas de la vida y sus creaciones nuevas, en definitiva toda la realidad empírica y sus formas de objetivación y de subjetivación, hayan sido cosificadas, participando así de la “ilusión moderna” donde todo adquiere la única dimensión universal posible, la de mercancía, implica que Benjamin mantiene vigentes algunos de los supuestos esenciales del marxismo concretamente mantiene algunos aspectos fundamentales de la filosofía de Marx y Lukács, entre los cuales destaco los siguientes:

1. La mercancía se concibe como forma universal de configuración de la sociedad entera.
2. El desplazamiento progresivo y definitivo del valor de uso por el valor de cambio.
3. La mercancía es conceptuable en su naturaleza porque se pretende como categoría universal y dicha universalización producida por la relación mercantil como una segunda naturaleza ha cosificado el desarrollo objetivo de la sociedad, sometiendo la conciencia del hombre a la forma que expresan esa cosificación.

El misterio de la forma mercancía consiste pues, simplemente, en que presenta a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos mismos del trabajo, y por tanto, también la relación social de los productores al trabajo total como una relación social entre objetos que existieron al margen de ellos. Por obra de este *quid pro quo* los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas suprasensibles o sociales ...Es pura y simplemente la determinada relación social entre los hombres mismos la que asume entonces para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas. (Lukács, *Historia y conciencia de clase*, 1975, págs. 37-38)

Lo que Benjamin retoma del texto de Lukács *Historia y conciencia de clase* es el hecho básico, estructural, por el cual la obra del hombre, su actividad entera, se enfrenta consigo misma en la medida en que se le presenta como algo independiente de él,

objetivo. Se da así, tanto objetivamente, un mundo de cosas y relaciones cósmicas cristalizado, como subjetivamente, puesto que el producto de la actividad del hombre se convierte en mercancía. Lo que caracteriza al sistema capitalista es que la fuerza de trabajo (como insistía Marx) “toma para el trabajador mismo la forma de una mercancía (...) por otra parte, éste es el momento en el cual se generaliza la forma mercancía de los productos del trabajo”. (Lukács, 1975, pág. 133)

Lo importante a tomar en cuenta de estas afirmaciones reside precisamente en el carácter universalizado de la forma de mercancía que se extiende a cualquier tipo de actividad, pues tanto objetiva como subjetivamente hace abstracción del trabajo humano, el cual se transforma en cosa, en mercancía. De este análisis resalto dos cuestiones. La primera, en la medida en que éste es un proceso global que también afecta a las manifestaciones intelectuales, culturales, Benjamin quiere destacar el papel de la ideología como ámbito donde se expresa y puede llegar a ser comprendido dicho proceso. Y en segundo lugar y como consecuencia de la primera, quiere resaltar la forma de mercancía que adoptan todas las manifestaciones culturales y artísticas.

En este sentido es importante señalar que cuando Benjamin habla de la “filosofía concreta” hay un interés por interpretar el enigma de los objetos y de las imágenes, cuya labor de desciframiento consistía en el poder de poder penétralo, puesto que consideraba a las manifestaciones culturales como los oscuros jeroglíficos que esconden misterios, portando el gran enigma de la sociedad capitalista, cuyos signos culturales se han transformado en valor/mercancía. La teoría de la expresión económica de la cultura, Benjamin la formula con la afirmación de que el arte modela la forma a partir la cual el ser humano va captando la realidad, fruto del acto subjetivo de la creación del artista, depende a su vez de las relaciones monetarias que constituyen la imagen interna de la realidad a la que han alterado cualitativamente. Esta imagen de la realidad es la que capta el artista, puesto que ella se presenta como configuración objetiva de lo dado, y a partir de ella el arte y la cultura se nos ofrecen como la manifestación de las relaciones de la economía monetaria. Tanto Benjamin como Lukács se instalan en la línea de pensamiento de donde arranca la filosofía moderna. Y ambos asumen ese peso de la tradición con el propósito de dar una salida actualizada a los problemas filosóficos planteados por ésta. En el caso de Lukács tal objetivo le lleva en *Historia y conciencia de clase*, a dialogar con la filosofía del pasado, haciendo hincapié en aquellos puntos de reflexión donde se impone una mera lectura supervisada por la visión del materialismo.

Y al hacer esta lectura materialista e intentar hallar precedente filosófico que desde una filosofía de la contemplación posibilite la filosofía de la acción <sup>15</sup> que encuentra que el arte y ya desde el siglo XVIII ha sido considerado como el ámbito de esta realización. Benjamin parte de la idea de que toda forma expresiva artística suministra en su contexto histórico-social la imagen del mundo. Esa es, precisamente, la gran misión de Benjamin, al enlazar con esta tradición filosófica, atribuye al arte.

A la forma del nuevo medio de producción, que al principio está dominada todavía por la del anterior (Marx) corresponde en la supraestructura una consciencia onírica en la que lo nuevo se expresa de manera ejemplar a través de una configuración fantástica. Michelet: “Cada época sueña a la siguiente.” Sin esta pre-forma fantástica en la consciencia onírica no surge nada nuevo. Sus manifestaciones *no* se encuentran sin embargo sólo en el arte. Para el siglo XIX es decisivo el que la fantasía desborde sus límites por todas partes. (Benjamin, 2008, pág. 186)

Sólo que, a diferencia de ésta, en la cual el arte brinda la posibilidad metódica: el hacer del mundo pensando como un sistema completo, concreto, significativo, “producido”, por nosotros y que en nosotros llega a autoconciencia, (Lukács, Historia y conciencia de clase, 1975) en el caso de Benjamin, frente al idealismo, Benjamin parte, por un lado, de la concepción fragmentaria de la realidad en su acontecer histórico; y por otro, en un primer momento, de un idealismo objetivo<sup>16</sup>. El arte, en cuanto a la representación de la idea redentora del mundo fenoménico instalado en la encrucijada de la naturaleza y la historia, y salva a mundo desde la unidad virtual de los extremos del devenir histórico del mismo.

Pero dicha salvación que consiste en poner en contacto al mundo caduco de los fenómenos de su realización plena, es decir, con su esencia presente en el mundo del pensamiento, más que mostrar le existencia de un sujeto consciente, revela la adecuación existente entre el pensamiento y la estructura de la realidad. Es precisamente, la búsqueda desde el arte, como expresión de algo objetivo, la que determina en el método trascendental benjaminiano su opción, por el materialismo.

---

14. Establecer nexos de unión entre una razón pura y una filosofía de razón práctica.

15. Para el idealismo objetivo, las ideas no dependen de nada, se descubren a través de la experiencia. Son independientes del individuo, existen independientemente del mismo, solo él, a través de la experiencia puede encontrarlas.

Pero al mismo tiempo, dicha opción, una vez hallado el funcionamiento material que históricamente explica el devenir de lo real, se ve obligada a trascender la historia. En esta tensión entre la necesidad de destruir la esquematización burguesa de la historia como continuum e interpretar los orígenes históricos del ensueño del individuo colectivo, para abrir la posibilidad de un despertar, y convertir las imágenes oníricas en imágenes dialécticas con la intención de causar un despertar político.

Sólo cuando los impulsos corporales hayan sido liberados del despotismo de la necesidad abstracta, y el objeto haya sido restaurado, de modo similar, de la abstracción funcional hasta convertirse en un valor de uso materialmente individual, será posible vivir estéticamente. Sólo subvirtiendo al Estado seremos capaces de experimentar nuestros cuerpos. Puesto que la subjetividad de los sentidos humanos es un hecho objetivo de principio a fin, el producto de una historia material compleja, sólo a través de una transformación histórica puede emerger esa subjetividad material. (Eagleton, 2006, pág. 272)

Benjamin, ve en el arte (en la medida en que es expresión de la realidad), en un principio, la fuente de conocimiento que le permitirá al individuo tomar conciencia de su fragmentación, de su conciencia fantasmagorizada, y despertar. En segundo lugar, el arte ofrece también la posibilidad de la consecución de emancipación y satisfacción. En la estética benjaminiana si el arte puede cumplir este papel de devolver la conciencia al individuo fragmentado, cosificado, en cuanto ser social, ello se debe precisamente a su carácter expresivo que ha inventariado las imágenes de la conciencia cosificada que expresan a la estructura objetiva de la sociedad.

## **2.2. LA POLITIZACIÓN DEL ARTE: Y LA MUERTE AURÁTICA**

Walter Benjamin dedicó parte importante de su pensamiento a la producción artística de su tiempo y a las posibilidades que ésta tenía para servir tanto a la barbarie humana como a una acción crítica o revolucionaria. Nuestro pensador consideró que el origen de dichas posibilidades se encontraba en las transformaciones que sufrió la producción artística a raíz de los cambios que la Revolución industrial de los siglos XVIII y XIX introdujo en los medios de producción. A lo largo de este capítulo, reflexionaremos en torno a estas ideas e intentaremos profundizar en la relación que existe entre la obra técnicamente reproducible y dos tipos de experiencias radicalmente distintas: la organización política de los Estados totalitarios y la acción crítica o revolucionaria.

Primero, presentaré las transformaciones de la obra moderna con respecto a la obra tradicional: su difusión masiva en las sociedades industriales y la decadencia de lo que Benjamin nombra como su aura. En ese momento desarrollaremos dos interpretaciones de la teoría del aura y defenderemos que un remanente de ésta, en el segundo de los sentidos que explicaremos, nos ayuda a comprender la organización política que efectúan los Estados totalitarios a través del control de las masas, que se enfrentan a la obra moderna como “examinadores distraídos”. Posteriormente, analizaré las posibilidades de que surja un pensamiento crítico, opuesto a la formación del juicio de las sociedades. Consideraremos a la obra moderna como aquella forma de arte creada a través de los medios modernos de producción, esto es, a través del uso de las innovaciones tecnológicas que se desarrollaron gracias a la Revolución industrial que comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, buscamos comprender la crítica que Benjamin realiza a las sociedades modernas y a las formas de pensamiento que las caracterizan a partir de sus reflexiones sobre la fotografía y, principalmente, sobre el cine. Si bien algunas 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 algunos valores y principios característicos de la era industrial, como el movimiento, la velocidad, la dinámica, los sonidos de la máquina, etcétera; la fotografía y el cine constituyeron las primeras formas de arte que radicalizaron el sentido en el que la Revolución industrial dirigió el trabajo humano: la producción en serie para un consumo masivo.

Las obras fotográficas y cinematográficas fueron posibles como desarrollos técnico-tecnológicos del siglo XIX: la máquina fotográfica, la cámara cinematográfica, los descubrimientos de las propiedades físicas de distintos soportes, el desarrollo de la química, son sólo algunos ejemplos. En este sentido, todas las formas artísticas tuvieron la influencia de la nueva producción industrial, pero la fotografía y el cine constituyeron parte del desarrollo de la misma. La reproducción técnica no es entendida en este contexto como un proceso añadido y exterior a la obra de arte, sino como el principio constitutivo de la nueva naturaleza de la obra de arte, y como la condición objetiva de su renovada función social, o sea, de su aspiración a la masa. (Subirats, 1998) La reproductibilidad técnica de la obra moderna determina su nueva función social. De ser única e irrepetible, de aparecer en un espacio cerrado, la obra se vuelve un objeto de consumo para las masas; no existe original ni copia de la obra, y aparece de manera

masiva en revistas ilustradas, diarios y noticiarios. Cambia, entonces, el contexto de aparición de la obra de arte: al perder su unicidad se inserta en el mundo público, en el espacio cotidiano, es decir, en un contexto político:

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha transformado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política. (Benjamin, 2004, pág. 51)

Un ejemplo claro son las obras del cineasta polaco radicado en la Unión Soviética, Dziga Vertov, es uno de los paradigmas fundacionales del terreno documental en estrecha vinculación con las prácticas estéticas y políticas de las vanguardias cinematográficas de las primeras décadas del siglo XX. El cine, para Vertov, posee una función esencial: la exploración de lo “real”. El método de su denominado “cine-ojo”, consistía en un estudio científico-experimental del mundo visible. En uno de sus primeros manifiestos sostiene que este método está basado en dos procedimientos: a) Una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película. b) Una organización planificada de los cine-materials documentales fijados sobre la película. Sus presupuestos teóricos giran en torno a la idea de llevar el socialismo revolucionario a la práctica cinematográfica en el marco de una revolución política y social que no podía dejar intactas las formas de la cultura burguesa y capitalista. En este sentido, la investigación y desarrollo de nuevas formas y modos de representar daban cuenta de una auténtica praxis política de la que ningún artista comprometido podía evadirse. Entre sus obras más relevantes está; “El hombre de la cámara” (1929), “Cine-ojo” (1924), “La sexta parte del mundo” (1926).

El segundo cambio que sufre la obra de arte cuando se vuelve técnicamente reproducible consiste en la decadencia o la desaparición del aura. Según Benjamin, cuando la obra es única y aparece dentro del museo, domina en ésta un valor de culto o valor ritual, a diferencia del valor de exhibición que la caracteriza cuando se difunde de manera masiva en contextos públicos y cotidianos. Si bien Benjamin considera que los valores de culto y de exhibición están presentes siempre en toda obra de arte, piensa que el primero domina cuando la obra está revestida de un aura, que decae o desaparece conforme domina el valor para la exhibición. Nuestro autor ofrece distintas imágenes para explicar la metáfora del aura que posee la obra de arte original, única e irrepetible. Nos concentraremos en dos:

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de las montañas, de esta rama. (Benjamin, 2004, pág. 47)

En estas líneas, Benjamin describe el aura como la experiencia de una distancia, de modo que no se refiere en realidad a la propiedad de un objeto, sino a la relación particular que existe entre éste y quien lo contempla. El aura se trata de la distancia que hay entre el observador y la obra de arte, por más cercanos que se encuentren: el espacio físico que se despliega entre el receptor y la obra, y la brecha que se abre entre el momento en el que ésta fue producida y el instante de su recepción. El aura es la historia misma de la obra como objeto, de sus viajes, sus marcas, sus daños, sus restauraciones, sus interpretaciones, la pátina acumulada que, en suma, la revisten de un valor que no puede ser aprehendido por sus receptores en el momento de observarla. Experimentar el aura de la obra significa comprender que ésta pertenece al “aquí” y “ahora” de su producción, momento en el cual permanece sólo como un índice. Podemos descubrir un segundo sentido de la tesis del aura en el siguiente pasaje:

Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura, durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. “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. (Benjamin, 2003, pág. 31)

Benjamin describe el aura como la experiencia de una espera o un deseo que no se ve satisfecho, un tipo particular de *perceptibilidad*. La experiencia del aura consiste, entonces, en una forma de atención o experiencia primordialmente negativa, que ocurre cuando esperamos de la obra una “mirada” o una respuesta que no puede ofrecer.



Percibimos el aura cuando transferimos la expectativa que mantenemos en las relaciones propiamente humanas a nuestra relación con los objetos. El deseo implícito de la mirada por ser recompensada es la espera que guardamos frente a una máquina, una obra o un objeto de la naturaleza, cuando pensamos que éstos tienen la capacidad para devolver algo en respuesta a nuestra confianza. Experimentamos el aura de una obra de arte cuando esperamos de ésta una acción intencional, es decir, cuando atribuimos a ésta la capacidad propiamente humana de responder a nuestra atención. Esta experiencia presupone la expectativa de que la obra tiene algo que decir o un mensaje que puede transmitir. Esto puede darse, por ejemplo, cuando se piensa que la obra encierra determinados atributos estéticos (que la obra sea un ejemplo de belleza), éticos (que represente una acción virtuosa), políticos (que represente un ideal político: la libertad, la fraternidad o la igualdad), religiosos (cuando ayuda a comunicar el sentido de la fe); o cuando se toma a la obra como manifestación de la capacidad creadora de un artista, un tipo de genialidad o un don; en suma, cuando pensamos que la obra encierra en sí misma algo que puede ser transmitido a quien la observa. Cuando atribuimos a ésta un valor que es independiente de las relaciones sociales en las que se origina.

De esta manera, nos hemos aproximado a dos sentidos de la tesis del aura: en un primer momento, el aura consiste en la experiencia de la distancia que aparece entre el receptor y el “aquí” y el “ahora” en el que la obra fue producida, y que permanece inaprehensible para el primero. En una segunda interpretación, la experiencia del aura se trata del deseo o expectativa de quien se acerca a una obra con la creencia de que recibirá o encontrará en ésta una respuesta a su atención, en la forma de un valor, una verdad o un contenido particular. A partir de esta interpretación, la experiencia del aura puede comprenderse como la creencia del receptor de que el objeto de su contemplación es portador de un contenido concreto. Benjamin no explica en qué consistiría esta respuesta, pero enfatiza que la expectativa que el receptor mantiene en ella se justifica sólo cuando nos enfrentamos con los objetos de una manera que es propia de las relaciones humanas, es decir, cuando atribuimos a éstos una intencionalidad.

A diferencia de la obra única e irrepetible, la obra moderna se inserta en la vida cotidiana como cualquier otro objeto, al cual podemos acostumbrarnos y manejar con naturalidad y confianza:

Acercarse a las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. (Benjamin, 2004, pág. 47)

Más allá de los cambios en las formas de producción del arte, la decadencia del aura señala una transformación que ocurre en la relación que existe entre el receptor y el objeto artístico. La decadencia del aura no significa la desaparición de una cualidad en ciertos cuerpos, sino un cambio en la manera en que son percibidos: se reduce la distancia entre el receptor y la obra, y se experimenta una confianza en la relación con ésta, en su uso. La obra de arte aparece de manera masiva sin que el gran público que la recibe sea capaz de comprender su naturaleza como un objeto creado técnicamente.

Podemos preguntarnos, entonces, qué lugar ocupa este tipo de percepción en la cultura moderna. Benjamin ofrece una respuesta en su interpretación de la historia de la fotografía y del curso a través del cual se convirtió en un objeto de consumo, así como en su recuento del desarrollo del cine como nueva forma de entretenimiento. De la fotografía afirma:

Pero observemos la trayectoria que sigue la fotografía. ¿Y qué podemos ver? Se vuelve cada vez más diferenciada y más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que “el mundo es hermoso”. En efecto, con su procedimiento perfeccionado a la moda, la “nueva objetividad” ha logrado hacer incluso de la miseria un objeto de disfrute. (Benjamin, 2009, pág. 41)

Martín Jay, en el capítulo “Dialéctica de la ilustración” de su libro *Ojos abatidos, la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, hace un recorrido del papel de la visión desde la Ilustración hasta la invención de la fotografía en el siglo XIX francés. La invención de la fotografía cuestionó a la perspectiva cartesiana, la mirada de la cámara transformó la capacidad de ver, y con ello llegó la era de la reproductibilidad técnica, como lo señaló Benjamin. Ante la invención de la fotografía se abrió un debate en donde se discutían tres temas fundamentales al respecto: qué es verdad e ilusión, qué es el arte (impacto en la pintura) y cuál es su impacto social. Menciona las implicaciones sociales de la fotografía, poco a poco se fue popularizando, los viajeros tomaban fotografías de lugares exóticos, lejanos, se “ve el mundo como una exposición”; el caminante se vuelve un voyerista. (Jay, 2007) Desde el punto de vista de nuestro autor, la nueva objetividad consolidó una forma de producción que fue capaz de representar la miseria para entregarla como objeto de disfrute a las sociedades modernas.

Por otra parte, Benjamin afirma sobre el cine: “No es sólo que el culto a las estrellas (de cine) promovido por él [el capital invertido] 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”. (2004, pág. 74)

De esta manera, Benjamin advierte el peligro que implica el desarrollo de la industria cinematográfica en la primera mitad del siglo XX, como una industria que genera un culto a la personalidad de las estrellas por parte de las masas, que desean incluso el desarrollo de la misma industria que ha servido para su organización política en Estados totalitarios. En este sentido, los argumentos de nuestro pensador no se dirigen contra el fascismo y el orden político que establece, sino contra la manera en que este tipo de Estados son defendidos, de manera implícita, por el culto que rinde el público amplio a las instituciones y a las prácticas que les dan forma. Nuestro pensador cuestiona los usos políticos de los recursos técnicos de los medios masivos de comunicación, pero subraya las posibilidades destructivas que surgen de la actitud que éstos promueven en el público amplio: una recepción dispersa o distraída:

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. (Benjamin, 2004, pág. 95)

Lo que Benjamin acusa es el proceso mediante el cual el arte tecnificado se hace público sin servir a la realización de los derechos de las masas a las que se entrega. Hay un rechazo a cualquier intento de caracterizar la masificación del arte como un proceso de democratización de la obra, que se observaría en el hecho de que ésta goza de mayor difusión. Más que reprochar la decadencia del aura o el uso que el fascismo o el nacionalsocialismo hicieron de distintas manifestaciones artísticas, lo que Benjamin aprecia es que la obra moderna, como resultado de la producción industrial, genera un tipo de recepción que ayuda a consolidar tanto al sistema económico en el que ésta se generó, el capitalismo, como a los Estados que se sirvieron de su desarrollo para implementar un control político:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos 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. (Benjamin, 2004, pág. 96)

El fascismo tiene la posibilidad de organizar a las masas mientras éstas acepten los valores que transmite a través de distintos canales. En la medida en que los medios modernos de comunicación posibilitaron la distribución masiva de cualquier tipo de mensaje, el fascismo encontró en éstos el vehículo ideal para la difusión de su ideología. Sin embargo, la transmisión ideológica es posible no sólo por las posibilidades técnicas que ofrecen los medios masivos de comunicación, sino por la manera acrítica en que son recibidos por parte del público amplio, es decir, por la recepción que estos mismos medios promueven. Lo que Benjamin enfatiza de este proceso es que para la consolidación de los Estados totalitarios es necesaria una recepción o experiencia particular

de la obra moderna, a saber, una recepción en la distracción: la perceptibilidad del “examinador distraído”.<sup>16</sup>

Ciertamente, Baudelaire, los surrealistas y el propio Benjamin buscaron en las drogas una manera de captar la atención de los espectadores distraídos, principalmente en el hachís, una manera de romper con la razón para acceder a una percepción más viva de las cosas, para tener una experiencia que debilitara la censura de la conciencia limitada por la tradición, sin embargo, las drogas no son, para estos autores, el acceso a una embriaguez prodigiosa que abre las puertas a un mundo extraño y trastornado. Benjamin aseguraba que el comedor de opio era un iluminado, y esto es porque las drogas permiten ver más, porque la percepción se modifica, sin embargo, las drogas no son, según nuestro autor, sino la escuela primaria de la iluminación.

La descripción benjaminiana de la experiencia que posibilita la formación de las masas a través de la obra moderna parece ser paradójica, pues consiste en la actitud de alguien que examina aquello que lo estimula; pero se trata también de un examen que realiza de manera distraída.

De esta manera, puede decirse que el público disperso, a pesar de no ser un público atento, mantiene la expectativa de encontrar un valor propio, un mensaje o una verdad en aquello que transmiten los aparatos tecnológicos con los que se enfrenta. Aquí podemos comprender la relevancia de distinguir dos sentidos de la tesis de la decadencia del aura, pues aun cuando Benjamin considera que se reduce la distancia entre el receptor y la obra, sostiene la idea de que el observador conserva la expectativa de recibir un contenido concreto a través de la obra moderna. El receptor mantiene la creencia de que ésta tiene algo que decir, un valor que comunicar o una verdad que transmitir. Si bien la distancia entre el público y el objeto artístico desaparece por su aparición masiva en el espacio público, no se extingue por completo la expectativa que las masas depositan en la misma, la creencia de que la obra es portadora de un valor independiente de las relaciones sociales en las que aparece. Esta expectativa, el deseo de que el objeto devuelva la mirada, nos ayuda a comprender el mecanismo de la formación del juicio de las masas como la estetización de la política:

---

16. Este tipo de experiencia reinstaura el aura de la imagen del mundo a través de los mismos medios que la destruyen. La recepción dispersa desgasta los medios masivos de comunicación.

“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. Éste 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 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. El comunismo responde con la politización del arte. (Benjamin, 2004, págs. 98-99)

En este mecanismo, el público amplio encuentra un contenido claro y directo a través de la propaganda política y los productos de la industria. Dicho público se constituye como un examinador, en tanto que experimenta un goce a partir de los mensajes que produce su medio cultural y mientras se asume como un experto en éstos; pero permanece distraído en la medida en que no somete dicha percepción a su juicio, es decir, en tanto que expulsa de su recepción la posibilidad de reflexionar sobre aquello que satisface sus sentidos. En este desplazamiento de la acción hacia la pasividad de un tipo de experiencia, el fascismo y los Estados totalitarios pueden moldear la actitud de las masas en distintas formas de organización política. La supresión del pensamiento acaba por constituir la aniquilación de la capacidad de autodeterminación de las personas, puesto que éstas viven bajo el impulso de los sentidos, frente a la estetización de la política, Benjamin considera que la respuesta del comunismo se encuentra en la politización del arte, pero para precisar, se encuentra en la politización de la estética. Nuestro autor aclara en qué consiste la respuesta del pensador materialista al fascismo, cuando dice:

En lugar de preguntar: ¿cuál es la actitud que mantiene una obra [literaria] con respecto a las relaciones sociales de producción de la época?, ¿está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta ¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de la época?, quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de la época. (Benjamin, 2009, págs. 24-25)

Podemos apreciar aquí que la respuesta benjaminiana al fascismo no se encuentra en la transformación inmediata de la obra de arte, sino en el análisis del lugar que ésta ocupa dentro de la sociedad en la que es producida y consumida. En este sentido, propone una teoría crítica de la sociedad que parta del análisis materialista de la obra de arte, de su posición dentro de los medios de producción de la época. Si el fascismo organiza la política a través de los cambios en la percepción que producen los medios industriales de producción, Benjamin considera que la tarea del pensamiento es analizar las características de la experiencia moderna para identificar su capacidad de servir tanto a la “barbarie ilustrada” como a un proyecto crítico.

Benjamin cambia la constelación en la que sus términos conceptuales (política, arte, estética) se despliegan, y con esto su significado. Si en verdad “politizamos el arte” en la manera radical que sugiere, el arte dejaría de ser arte tal como lo conocemos. Más aún, el término clave “estética” tendría un giro en su significado de ciento ochenta grados. El concepto de “estética” se transformaría, de hecho, se redimiría, irónicamente (o dialécticamente), éste describiría el campo en el que el antídoto contra el fascismo se despliega como una respuesta política.

Cabe aclarar que para Benjamin, la politización de la estética no se reduce en primera instancia a una transformación del arte, sino a un análisis de la experiencia moderna en general, esto es, de la experiencia tal como es moldeada por los medios modernos de producción. Segundo, la politización de la estética no genera un cambio inmediato en el arte como fenómeno cultural, sino en la manera en que lo comprendemos. En este sentido, la politización de la estética no se refiere a la reducción del arte a un medio para la difusión de ideas políticas.<sup>17</sup>

Para Benjamin, el arte cumple una función política dada su aparición masiva en la vida cotidiana de las masas. La politización de la estética consiste, entonces, en el análisis de la relación entre la experiencia y el orden social de los Estados modernos. La estética se politiza en la medida en que se analiza el potencial político de la experiencia, es decir, cuando a través del pensamiento podemos comprender el lugar que ocupa la

---

17. Benjamin considera que la obra que busca transmitir un mensaje político concreto sigue la misma lógica de la transmisión ideológica, aun cuando su contenido fueran los valores políticos de izquierda o del comunismo, pues intenta educar a las masas o transmitir un contenido concreto, en lugar de exigir su juicio. A este tipo de obra se refiere como *obra de tendencia* (Benjamin, W, *El autor como productor*, p. 49).

sensibilidad humana en las prácticas políticas de las sociedades industriales (de barbarie o revolucionarias) y el papel que la tecnología desenvuelve en las mismas. En este sentido, podemos apreciar por qué es en la estética, o en la politización de la estética, donde se encuentra el antídoto contra el fascismo, pues es en la dimensión reflexiva de la experiencia en donde puede aprehenderse el significado total de las posibilidades que abren los medios modernos de comunicación.

Siguiendo esta línea de interpretación, el análisis de la obra de arte es sólo uno de los fenómenos de los que se ocupa la politización de la estética. Para comprender esto, conviene recordar las figuras de la modernidad que analiza nuestro pensador, es decir, las nuevas formas de experiencia que surgieron o que se transformaron con las sociedades modernas, tales como la del coleccionista como pensador fragmentario o la del paseante de la ciudad, entre otras. La politización de la estética es el ejercicio de aclarar la relación entre la experiencia, la percepción, el juicio de gusto y las formas de consolidar o romper una organización política; de notar tanto el potencial positivo como las posibilidades destructivas de esta relación y comprender el lugar que la tecnología ocupa en éstas. La comprensión de las posibilidades dialécticas de la experiencia es el lugar donde se despliega el antídoto contra el fascismo, en la medida en que nos permite aprehender el mecanismo mediante el cual opera en la cultura moderna. Podemos entender cómo es que, para Benjamin, la tarea del pensamiento constituye la respuesta al fascismo. Éste es el terreno que comprende la politización de la estética. Pero podemos preguntarnos también si esta tarea crítica es posible en la misma experiencia de la obra de arte moderna.

Tras acusar a la “nueva objetividad” de presentar a las masas la miseria y la pobreza como objetos de disfrute, Benjamin escribe que “si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro (es decir, a la moda) el mundo tal como resulta que es”. (Benjamin, 2009, pág. 42)

Lo primero que podemos notar es que Benjamin acepta que los mecanismos de producción modernos, en este caso la fotografía, pueden cumplir una función política distinta de la que tienen cuando están puestos al servicio de los Estados totalitarios. Esta



función consiste en una transformación de las formas de producción “desde dentro”, es decir, un trabajo con los mismos medios que sirven a las modas. Esta transformación “habría significado vencer nuevamente uno de aquellos límites, superar aquellas oposiciones que mantienen atada la producción de los intelectuales”. (Benjamin, 2009, pág. 42) Se trata de una renovación del mundo a partir de los mismos medios de producción que sirven para formar el juicio de las masas: ésta no es “una renovación espiritual, como la proclamada por los fascistas; se proponen innovaciones técnicas”. (Benjamin, 2009, pág. 38) En este sentido, encontramos la mejor expresión de la tesis benjaminiana en la siguiente afirmación: “el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político”. (Benjamin, 2009, pág. 42)

El concepto de “progreso político” es problemático y la idea misma de progreso es criticada por nuestro autor, tanto en las obras aquí estudiadas como en el resto de sus escritos, particularmente en las *Tesis sobre la historia*. Por el momento no analizaremos esta crítica ni la expresión señalada. Es suficiente para nuestros intereses aclarar la relación directa que existe entre una renovación técnica y una actitud política concreta, que Benjamin considera significativamente diferente a la de la organización política del totalitarismo. El escritor asume esta actitud cuando reflexiona sobre sus medios de producción. Los elementos que componen el proceso mismo de la escritura; así, el fotógrafo interrumpe la transmisión ideológica del fascismo cuando comprende los alcances de su técnica, el cineasta cuando es consciente de las posibilidades de su medio y de la manipulación a la que ha servido; el pintor en el momento en que cuestiona la posibilidad misma de la representación pictórica.

Son estados de cosas que él [Brecht] obtiene mediante la interrupción de las acciones. Advertan ustedes que la función principal de las canciones en sus piezas es la de interrumpir la acción. El teatro épico retoma de esta manera (con el principio de la interrupción) un procedimiento que, como ustedes saben, se nos ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y a la radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje. En efecto, el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado. (Benjamin, 2009, pág. 53)

La interrupción de la acción se dirige constantemente contra una ilusión que se presenta en el público, una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. 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. Más que producir estados de cosas el teatro épico los descubre. Su descubrimiento se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. 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. (Benjamin, 2009, pág. 53)

Benjamin piensa el teatro épico como una obra experimental, esto es, como una obra que critica los elementos de los cuales ésta misma se compone para interrumpir la ilusión que el teatro tradicional ofrece al espectador. La obra experimental sustituye la expectativa que la obra convencional genera en sus receptores por una interrupción de la acción que representa. Esta interrupción ocurre a través del montaje, es decir, mediante un procedimiento o una técnica de producción que hace explícito al espectador que frente a sí sólo tiene un objeto particular, a saber, el resultado de un conjunto de técnicas que pueden manipularse para presentar un contenido. En este sentido, Benjamin opone el trabajo experimental a la organización política. Mientras la primera hace evidente que la obra es una construcción técnica, la segunda usa la obra para transmitir un mensaje o dar forma a la opinión pública. Frente a la cercanía y la confianza de la obra moderna cuando aparece en los medios masivos de comunicación y la expectativa que genera en el receptor de transmitirle un sistema de valores o un mensaje, la obra que revoluciona sus medios de producción es, de manera más precisa, un experimento que aleja al espectador en tanto que se resiste a su consumo. No lo intenta educar; lo obliga, por el contrario, a tomar distancia para juzgarla; esta obra se resiste, incluso, a ser interpretada en la medida en que descubre estados de cosas, es decir, en tanto que da lugar al surgimiento de la duda y la reflexión en torno a lo que se encuentra puesto en escena. La manera en que se desarrollaron las vanguardias del siglo XIX y XX es un ejemplo preciso que representa esa actitud “desde dentro”. En tanto objeto producido, la obra de vanguardia no busca la confianza del receptor ni satisface sus expectativas por recibir un mensaje. Requiere su juicio; lo obliga a posicionarse con respecto al estatus mismo de la obra como hecho artístico y como objeto producido. Esta exigencia del pensar interrumpe, entonces, el curso de la transmisión ideológica: “Sirviéndose persistentemente del pensamiento, [el teatro épico] tiende menos a satisfacer al público con sentimientos (aunque se trate de sentimientos de rebelión), que a volverlo ajeno a las condiciones en que vive”. (Benjamin, 2009, pág. 55) La obra experimental no tiene

un carácter excitante, no apela a la sensibilidad y al goce, sino a la duda y al juicio. Benjamin profundiza en la caracterización del arte experimental cuando afirma que la “fuerza revolucionaria [del dadaísmo] consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaban un boleta, un carrete de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos”. (Benjamin, 2009, pág. 40)

Podemos considerar, entonces, que, dadas las características de la obra de arte moderna de producir una cercanía y una expectativa en el receptor distraído, la posibilidad que ésta tiene para dar lugar a una experiencia distinta de la que ocurre en la transmisión ideológica se origina en una producción experimental, a saber, la obra que interrumpe la representación que construye el arte tradicional y descubre “estados de cosas”. La producción de vanguardia, entendida como un experimento o como el espacio para la irrupción de la duda, posibilita el juego de la imaginación y el pensamiento del receptor que se encontraba disperso, pues no pone un fin último que éste deba perseguir o un mensaje que le deba ser transmitido. De esta manera, la obra de vanguardia da lugar a un acto crítico, en tanto que da lugar a una experiencia que no se desarrolla conforme a fines predeterminados, como ocurre con la obra aurática, la obra de tendencia y, en general, como ocurre en la formación del juicio público en las sociedades modernas. Para nuestro pensador, la interrupción de la ilusión constituye una acción crítica, pues lo que se interrumpe finalmente es la experiencia de la organización política que caracteriza al fascismo.

Existe un tipo de producción moderna que puede resistirse a la transmisión ideológica o a la organización política, y que ésta consiste en la innovación a través de la crítica de los medios de producción de los que se sirve. En este sentido, es más preciso hablar de una producción experimental, pues Benjamin pone el acento en la tarea que tiene el artista para comprenderse como un productor más dentro de las sociedades industriales. Entender al artista como un productor significa comprender que su labor consiste en el trabajo que realiza con los medios de producción de los que dispone. De esta manera, considera Benjamin, el autor podrá innovar en la medida en que conozca la historia de su medio. No puede haber renovación técnica si el productor no es consciente de los límites y alcances de sus instrumentos de producción, y de la manera en que fueron utilizados antes por otros autores. De este modo, la obra experimental proporciona un punto de reflexión sobre la tradición de la que proviene.

La obra experimental no representa, en este sentido, la superación de la historia de un medio, ni un progreso con respecto a la misma, sino su crítica. Interrumpe la organización política en tanto que es producida con una actitud reflexiva sobre la historia. Es claro el reflejo que esta intuición tiene en las *Tesis sobre la historia*, en donde Benjamin considera que sólo la interrupción del tiempo lineal puede ofrecernos el punto de vista para contemplar la historia de la cultura como la catástrofe única que ha dejado atrás el discurso del progreso. (Benjamin, 2008) La producción experimental interrumpe el curso del tiempo lineal, en tanto que se explica más por la tradición a la que pertenece y por los medios materiales de los que se construye que por el contenido que pueda encerrar. En este sentido, es revolucionaria en la medida en que da lugar a una forma de experiencia que rompe el *continuum* de la historia para reflexionar sobre lo verdaderamente histórico: la tradición. En la tesis XVII, Benjamin afirma:

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 único y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. (2008, pág. 55)

Esta mónada se revela como el hecho que provoca un estado de *shock*, un momento donde se interrumpe el discurso del progreso y desde el cual podemos enfocar, en la detención, las tensiones de una época para descubrir las posibilidades revolucionarias de cada momento. La obra experimental o de vanguardia aparece como una mónada en la medida en que ocasiona un estado de *shock* cuando explota los límites de su medio e interrumpe la ilusión de la representación a través de la duda, es decir, mientras produce un momento de tensión. En este sentido, la posibilidad crítica o revolucionaria que surge en la experiencia de la obra de arte, se encuentra en la comprensión de la tradición olvidada por el progreso que persigue la cultura y por la interrupción de las ilusiones que configuran este discurso. El pensamiento revolucionario se aprecia, entonces, como el “manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren” (Benjamin, 2008, pág. 58) que representa la historia de la humanidad.

A modo de conclusión de este capítulo puedo decir que, primero, defendimos que la recepción de la obra de arte técnicamente reproducible conserva un remanente de la experiencia del aura de la obra pre-moderna, en la medida en que el público amplio que la recibe mantiene la expectativa de encontrar en ésta una verdad, un mensaje, un sistema de valores o bien un contenido concreto, aun cuando dicha expectativa se cumpla de manera distraída. Este tipo de recepción es necesaria para la organización política de las masas, proceso que caracterizamos como la estetización de la política, en la medida en que las prácticas que describimos se ejecutan a través de la administración de la experiencia de los individuos que integran una sociedad. Las consideraciones benjaminianas acerca de la estetización de la política delimitan el espacio de la acción que nuestro pensador considera propiamente revolucionaria, pues si la formación de las masas depende de la experiencia del examinador distraído, el pensamiento crítico es posible por su interrupción. A lo largo de este capítulo nos limitamos a analizar dos formas distintas que esta ruptura puede tomar. El primer caso es el proyecto filosófico de la politización de la estética, que nos permite entender la dialéctica de la experiencia moderna y, de manera más concreta, la barbarie<sup>18</sup> de la cultura presente en los mecanismos de organización política que implementó el fascismo.

El materialista histórico adopta una actitud bien reservada frente a dicha historia cultural. Para justificar esta actitud, basta solamente con echar un vistazo al pasado: todo el arte y la ciencia que el materialista histórico perciba tiene sin duda una procedencia que él por cierto no puede contemplar sin horror. Pues todo eso debe su existencia no tan sólo al esfuerzo de aquellos grandes genios que lo han ido creando, sino también (en mayor o menor grado) a la esclavitud anónima de sus contemporáneos. No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie. (Benjamin, 2008, Tesis VII)

---

18. A partir del Código Penal francés del siglo XIX y de principios del XX, donde se prevé sentencias más duras cuando una agresión contra la vida y la integridad física se ejecute de manera “bárbara”, es decir, “empleando tortura corporal”, el concepto de *barbarie* se abrió camino, a gran escala, en el lenguaje de la historia contemporánea alemana y en su interpretación tras la Segunda Guerra Mundial. Aquí llega a significar la máxima antítesis de la supuesta condición normal de la civilización y la modernidad, sobre todo tras la aniquilación metódica de los judíos durante la guerra. Los «bárbaros» parecen diferentes, traen ropa diferente y comen comida extraña, siguen otras normas sexuales, viven en un lugar lejano, hablan una lengua diferente, etc.; o bien las normas relativas a la integridad física y simbólica, válidas para nosotros, son violadas, de forma especialmente “cruel”, “salvaje” o “violenta”, por su comportamiento. El concepto de *bárbaro* marca una dura discrepancia entre “nosotros” y “ellos”, y se opone a su violación de “nuestros” estándares culturales y estéticos mínimos. Walter Benjamin sugiere un concepto de barbarismo que hace énfasis en la extirpación de las sociedades modernas de sus tradiciones históricas y artísticas; según él, el barbarismo se centra en un presente en que se han proscrito todas las trazas del pasado.

Schiller llama bárbaros a los que sin consideración de las circunstancias siguen los principios emanados de la razón pura. Los bárbaros son los enajenados por el impulso formal. Los salvajes son aquellos a los que las pasiones primitivas gobiernan sus vidas. Incapaces de contener las emociones y sensaciones provocadas por las excitaciones del mundo, los salvajes no tienen la fortaleza para seguir las reglas construidas desde la razón. Schiller llama impulso sensible a la necesaria avidez humana de ser afectado sensorialmente por la realidad material. La exigencia de vivencias variadas de emociones no comprimidas y reguladas por el hábito o la razón, es una de las manifestaciones del impulso sensible. Los salvajes son los que están plenamente robados por el impulso sensible.

Si bien Schiller no clasifica a todas las personas como necesariamente bárbaras o salvajes, desde acá puede verse los lados extremos que para él configuran la vida intelectual de las personas: razón y sensibilidad: impulso formal, impulso sensible, y en sus usos desmedidos y viciosos: barbarie y salvajismo. La moderación y uso armónico de las dos facultades las postula Schiller en el arte, entendido tanto como capacidad de producir obras bellas, como de apreciar y dejar afectar por la belleza.

Pero también nos preguntamos si, además de la crítica que es propia de la filosofía, es posible una actitud revolucionaria en la producción y en la recepción de la obra moderna. En este sentido, profundizamos en el pensamiento benjaminiano sobre la obra técnicamente reproducible y, en particular, en su teoría sobre el arte de vanguardia. Esta última forma de producción provoca un estado de *shock* que interrumpe la ilusión que crea la obra tradicional, sembrando la duda y la crítica en su receptor en lugar de transmitirle alguna certidumbre. Subrayamos, también, que este tipo de obra es el resultado de un trabajo experimental, que se desarrolla a partir de la actitud reflexiva de su productor: el análisis que emprende de los medios que tiene a su disposición, y que realiza a partir de la recuperación de la memoria y del carácter histórico de la tradición a la que pertenece. De esta manera, la politización de la estética encuentra las posibilidades revolucionarias de la experiencia moderna en la comprensión de la barbarie que es constitutiva de las sociedades industriales, mientras que la teoría benjaminiana del arte identifica las posibilidades revolucionarias de la experiencia en la producción experimental, por parte del autor, y en el estado de *shock* del receptor. Para finalizar esta conclusión, intentaremos profundizar en las diferencias que existen entre estos tipos de acciones críticas.

Si hemos presentado la teoría benjaminiana de la obra de arte como un componente del proyecto más amplio de la politización de la estética, podemos pensar, al menos como hipótesis, que las experiencias críticas que estas facetas del pensamiento benjaminiano conceptualizan no son idénticas entre sí. La labor experimental de un autor proporciona un punto de reflexión sobre la historia de un medio de producción y la tradición de autores que la han renovado. La producción de vanguardia representa una ruptura con el tiempo lineal, que Benjamin caracteriza como constitutivo del discurso del progreso, y posibilita un diálogo en torno a la memoria. Entonces, el aspecto crítico que es propio de esta forma de producción se encuentra en la recuperación del pasado histórico por encima de las proyecciones hacia el futuro que, de acuerdo con nuestro pensador, no nos permiten hacernos de una imagen precisa del transcurrir de la historia. La renovación técnica que caracteriza a la obra de vanguardia nos permite entender a la obra de arte como un objeto construido de acuerdo con ciertas técnicas y convenciones sobre los mecanismos de representación.

La producción experimental nos ayuda, entonces, a comprender a la obra moderna como un objeto históricamente determinado. Por su parte, el estado de *shock* que la obra de vanguardia causa en sus receptores representa la irrupción de la duda en torno a las ilusiones que crea la obra tradicional. La experiencia de la obra de vanguardia resulta radicalmente distinta de la experiencia del examinador distraído, dado que en ella se cuestiona la objetividad de lo que la obra tradicional representa, haciéndola ver como una construcción técnica. A través del proceso de montaje, el estado de *shock* hace evidente que el contenido de cualquier obra adquiere forma a través de convenciones técnicas y la manipulación de aparatos tecnológicos.

Así, la producción experimental y el estado de *shock* que se configuran a partir de la obra de vanguardia, permiten comprender el carácter histórico de la producción artística, es decir, que todo objeto artístico es resultado de un conjunto de relaciones sociales y, en esta medida, que se encuentra determinado por la historia de sus medios de producción y la labor de su autor. Tanto el productor como el receptor de la obra de vanguardia entienden la obra moderna como un producto socialmente determinado, susceptible de ser manipulado y transformado, lo que coloca a estas figuras de la sensibilidad en la senda que se aleja de las experiencias de culto que ejemplifican tanto

la obra aurática como la perceptibilidad que promueve la obra moderna. Las experiencias que causa la obra de vanguardia rompen con la expectativa que fomentan los medios modernos de comunicación en sus receptores, y nos permiten concebir a la obra de arte como un objeto socialmente construido. En la medida en que se restituye la visión de la obra como resultado de las relaciones de producción, se aniquila la posibilidad de atribuir a ésta cualquier forma de intencionalidad o la independencia de un valor propio, que se entendería sin ninguna referencia a las convenciones sociales de un momento histórico. Así, si la perceptibilidad que promueve la obra técnicamente reproducible consiste en transferir las expectativas que mantenemos en las relaciones humanas a nuestra relación con los objetos, la obra de vanguardia nos permite comprender al objeto artístico como un producto del trabajo humano. Éste es el carácter crítico o revolucionario de las experiencias que origina la obra de vanguardia: el conocimiento que arroja sobre la obra de arte como un objeto socialmente determinado, es decir, como resultado del trabajo humano realizado dentro del sistema social de producción de una época. En este sentido, si la politización de la estética representa un acto crítico en la medida en que nos permite comprender el mecanismo mediante el cual el fascismo organiza a las crecientes masas proletarias, la producción experimental y el estado de *shock* son formas de acción críticas en la medida en que interrumpen la experiencia del receptor distraído. Así, la politización de la estética nos permite comprender la barbarie propia de la cultura moderna, por barbarie moderna entiendo una insensibilidad especial ante la violación de las normas, una indiferencia hacia los derechos de la otra gente, a la integridad y al reconocimiento que actualmente prevalece. En este sentido, no solo a las acciones, sino también las omisiones, tampoco a las negligencias, sino el no reconocimiento de los hechos. Ahora por una parte, mientras que la producción experimental y el estado de *shock* acaban por eliminar el remanente de aura que se encuentra en la perceptibilidad que promueve la obra moderna. En esta interpretación podemos pensar a la obra de vanguardia como el ejemplo radical que Benjamin ofrece para ilustrar la interrupción de la transmisión ideológica, pero las tesis de nuestro pensador no se reducen a la misma, sino a la recuperación de la tarea del pensar. De esta manera, no hemos intentamos jerarquizar los componentes del pensamiento benjaminiano, sino comprender las distintas vías que cada uno abre para caracterizar diferentes formas de la reflexión crítica y la acción revolucionaria.



## CAPÍTULO 3

### HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL ARTE

Como se analizó en el capítulo anterior, Walter Benjamin propone la concepción de una pérdida del aura entendiendo ésta como manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que pueda estar. El Aura es el carácter único e irreplicable de una obra de arte. Es el carácter de “culto” que había en el siglo XIX. Esa identidad propia de la obra de arte se destruye con la facultad repetitiva mecánica de la técnica, y el carácter cultural de la obra de arte original se ve suplantado por el carácter secular de su reproducción. “La época de la reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre”. (Benjamin, 2004, pág. 32)

Se puede decir que la muerte es el aura final, en el cual el organismo puede por fin descubrir un refugio seguro de los sobresaltos que lo azotan. En presencia de la moda, aquel culto supremo a la mercancía, estamos en presencia de la muerte de una repetición frenética que no lleva a ninguna parte, una exhibición de un espejo tras otro que cree que deteniendo así la historia podrá evitar la muerte, pero que con esta abundancia de la materia sólo logra ser arrastrada de forma aún más inexorable a sus garras. Lo que se refleja en el espejo de la mercancía es la ausencia de la muerte: su eliminación. Lo que para Benjamin está en el corazón mismo de una imagen dialéctica o Utópica, que al buscar lo nuevo siempre acaba encontrándose con que prefigurar el futuro con el lenguaje de lo arcaico, está retrocediendo abruptamente.

El 18 de marzo de 1936 Theodor Adorno escribe una carta dirigida a Benjamin donde le da su opinión sobre su texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, en dicha carta se refleja muy bien como el tema de la liquidación del arte para Adorno está completamente fundamentado:

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 de la obra de arte sino fundamentalmente, a causa del cumplimiento de su propia ley formal autónoma’ (...) La dialéctica de lo inferior y delo superior llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores, ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posibles obtener mediante su suma: sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma del romanticismo burgués conservador de la

personalidad y de toda su magia, bien abajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico, proletariado que es él mismo producto burgués” Señala a propósito más adelante: “ La risa del espectador de cine no es ni buena ni revolucionaria, sino que está llena de sadismo burgués”. (Adorno & Benjamin, 1998, pág. 134)

Adorno le cuestiona a Benjamin si la reproducción de la obra de arte da de hecho a cada persona ese *a priori* que él reclama o si no vendría más bien a corresponder a ese “realismo ingenuo” de carácter burgués. La caída del aura es el rasgo central que recorre el texto sobre *la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Para Benjamin, han sido los cambios tecnológicos de esta sociedad lo que ha generado la destronación de la contemplación lejana y teológica frente al arte. Todo ello motivado por una razón fundamental: la reproducción tecnológica borra la huella con el original y, de hecho, con la tradición. “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepitible en el lugar en el que se encuentra [...] El aquí y el ahora del original constituye el concepto de autenticidad [...] En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”. (Benjamin, 2004, págs. 20-22) Por lo tanto, los conceptos de “aura” y “reproductibilidad” deben ser tratados como opuestos, pues supone la sustitución de “lo irrepitible” y por “lo igual.” Éstas, las reproducciones, han transformado la mirada ritual en un devenir que se orienta a la inmediatez con que los hombres pretendan apoderarse de las cosas, permitiendo que ellas pasen a pertenecerles. Para Adorno la industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta. (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 170) Benjamin se refiere al efecto “shock” para nombrar la repercusión de la recepción masiva de la obra de arte. No sólo en la parábola usada por Benjamin del “cirujano” y el “mago” que diferencia la cámara con la pintura, sino también de cómo las masas se relacionan con la obra, partiendo de la reproductibilidad de la técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. “De retrógrada frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, para un Chaplin.” (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 44) Una transformación progresiva en la que tiende a imbricarse el goce por mirar y la crítica.

Lo que el cambio tecnológico generaba eran las condiciones para la “refundición”, es decir, dar nuevas formas y sentidos a las obras (teatro, cine, literatura) en una

perspectiva progresista, a la manera del teatro épico de Brecht. Para Benjamin eran las técnicas las que permitían una relación diferente en la obra con el público, el paso de una función religiosa a una función política. La muerte aurática no era un atributo solamente del arte, sino que estaba presente en toda la experiencia de la vida moderna. En la década de los 30', Benjamin vislumbró cómo se transforma la experiencia perceptiva en el mundo moderno y, precisamente, las potenciales atribuciones transformadoras que le otorgó a esas nuevas percepciones se derrumbaron de forma definitiva cuando el optimismo de Benjamin contemplaba cómo las técnicas de reproducción masivas del arte y sus condiciones de producción suponen la definitiva pérdida del aura. Para Benjamin la reproducción mecánica destruye la autoridad de los orígenes, pero al hacerlo exalta una pluralidad que estuvo siempre allí de modo que la autoridad dejaría paso a la autonomía, pues mientras el objeto "aurático" (ya se trate de un artefacto cultural o del aparato del estado) reescribe continuamente su propia historia para expulsar las huellas de su propio pasado desgarrado y heterogéneo, la huella que encontramos en la reproducción de una obra nos recuerda, entre otras cosas, esa resistencia a la reconstrucción que es una señal de la materialidad del objeto. La huella nos recuerda que borrar, preservar o reescribir las huellas es siempre un asunto de lucha política. De la misma manera que Marx se mueve a través de la dialéctica que lo convierte a la vez en una apología y en un destructor de la modernidad, Benjamin mantiene una tensión ambivalente entre el pasado y el futuro. Algo de nostalgia por lo que se destruye, por lo que se pierde, pero optimista por lo que vendrá, haciendo alusión al *Ángel de la historia de Klee*.

Hay que tener presente cuando Benjamin dice "por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida". (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 27) Optimismo éste que desaparece tan pronto cuando se comprende que todo un potencial cultural que se podría poner al servicio del hombre se transforma en la subordinación de éste a los mecanismos de la industria cultural, o incluso peor, de la política. En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función integral del arte. "En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política". (Adorno, 1995, pág. 20)

Adorno sobre Benjamin: “Entre los polos de su filosofía, mito y conciliación, se desvanece el sujeto. Para su mirada de medusa, el hombre se transforma en su realización objetiva. De ahí que la filosofía de Benjamin extienda poco menos espanto que la felicidad que promete”. (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 165) Y es en este materialismo dialéctico presentado por Benjamin donde encontramos una estrecha relación con la visión de la industria cultural por parte de Adorno. La industria cultural vendría a ser algo así un poderoso aparato que el sistema constituido por la sociedad tecnológica contemporánea ha puesto en funcionamiento como un instrumento a su servicio. Solos medios de comunicación de masas los que forman la industria cultural: cine, televisión, radio, discos, publicidad, revistas, etc.; y constituyen todos ellos un sistema, estando cada sector armonizado en sí mismo y todos ellos entre ellos. (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 165)

“La industria cultural fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, su sintaxis y su vocabulario [...] Todo lo que se dice y la forma en que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida cotidiana” (Adorno & Horkheimer, 1997, págs. 173-174) La cultura de masas es un ejemplo del peligro de la industrialización de las culturas. La cuestión es que, a través de estos medios de comunicación de masas, el poder impone valores y modelos de conducta, y lenguajes deben estar vigentes para todos, resultan amorfos, asépticos: no emancipan, no estimulan la creatividad; al contrario, la obstaculizan porque acostumbran a que los mensajes se reciban de forma pasiva. Benjamin y Adorno denuncian ambos la falta de crítica en el hombre, el arte en manos de la ciencia pierde su capacidad crítica. La industria cultural ha realizado pérfidamente al hombre como ser genérico.

La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema oficial. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual. (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 166)

Según Adorno, el individuo desaparece ante el aparato al cual sirve, y éste le reabastece mejor que ningún momento anterior. En el estado injusto, la impotencia y la dirigibilidad de las masas crecen al mismo tiempo que la cantidad de bienes que se le asignan. Adorno reivindica que hay que buscar lo que hay de idéntico en los elementos

de forma que este concepto de identidad que se presenta en el plano del conocimiento trate de buscar regularidades (comunes) por encima de la diferencia. El ser humano asume roles sociales que imponen obligaciones sociales que hacen que el sujeto viva asumido en la neurosis y esquizofrenia. Los sujetos perciben que están a merced de las fuerzas manipuladoras. Sus conductas parecen ser racionales, pero son el fruto de una homogeneizante pseudorracionalidad que no tolera la diferencia. Dice Adorno: “La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma”. (Adorno & Horkheimer, 1997, pág. 166) El problema de la cultura de masas es que la libertad queda reducida a la posibilidad que uno tiene para elegir los mismos productos con diferentes nombres. Por tanto, esta sociedad de masas también es de algún modo opresora porque “nos obliga” a ser parte del sistema porque si no seremos parte de los márgenes, estaremos marginados. Por tanto, este hecho contradice el ideal de libertad ilustrado, según el cual la identidad libre es aquella en la que el sujeto puede integrar sus diferencias sin que esto haga perder su identidad. Para Adorno y Horkheimer, todos somos el resultado de la dialéctica que se mantiene entre las convenciones sociales que socializan, homogenizan, y nuestro espacio interior que permanece hermético. Las categorías de identidad y diferencia ayudan a comprobar cómo se crean clichés o estereotipos que demuestran cómo lo universal atrapa a lo que permanece en los márgenes para convertirlos en nuevos productos alternativos para quien comienza a dudar o rechazar el sistema. Vivimos en una sociedad totalmente administrada y en ésta la condena natural de los hombres se muestra hoy inseparable del progreso social. El aumento de la productividad económica, por una parte, genera las condiciones de un mundo más justo, pero por otro lado otorga al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una superioridad inmensa sobre el resto de la población ante las potencias económicas, el individuo se ve reducido a cero. Al mismo tiempo, dichos poderes llevan a un nivel jamás alcanzado antes, en cuanto al dominio de la sociedad sobre la naturaleza. La dialéctica negativa se transforma, por tanto, en una “teoría crítica a la sociedad” que se resume fundamentalmente en una crítica de la cultura. Por ejemplo, en Adorno, debido a la influencia del materialismo marxista, rechaza la dialéctica del idealismo. Para él la realidad habría llegado a alcanzar un estado de irracionalidad. No proclamará el abandono de la racionalidad, sino una razón crítica que le sirviese para fundamentar filosóficamente su rechazo a la sociedad dada.

La razón crítica se va a fundamentar en una “dialéctica negativa”<sup>19</sup>: dialéctica, en tanto que parte del reconocimiento del carácter contradictorio de la razón; negativa, porque se presenta como crítica y negación de la positividad dada, estos pensadores parten de la potencia negadora del pensamiento. Defienden que la mente humana si es capaz de denunciar los problemas reales, comprometiéndose a luchar contra todo lo que no presente avales de racionalidad. Son autores comprometidos con la posibilidad de configurar un mundo más justo. Resulta muy significativo cómo califica Adorno a la obra de Benjamin en este sentido: “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es la máxima expresión de su tendencia (la de Benjamin) a ceder su fuerza espiritual a la contemplación de lo opuesto” (Adorno, 1995, pág. 17) En la dialéctica negativa de Adorno se podría concluir una máxima acerca de lo que debería ser el pensamiento: el pensamiento tiene como utopía pensar con conceptos lo que no es conceptual sin amoldar completamente estos a aquellos.

En la carta ya mencionada anteriormente, Adorno reconoce a Benjamin que él postularía, por un aparte, una completa dialectización de la obra de arte “autónoma” que a través de su propia tecnología se trasciende a sí misma y se convierte en la obra de arte planificada, por otra parte, una mayor dialectización de la negatividad del arte de uso. La objeción principal que hace Adorno a Benjamin al respecto de su concepción es que Benjamin menosprecie el elemento técnico del arte autónomo y sobre valore el del arte dependiente. Pero esta objeción sólo podría ser efectiva como una dialéctica entre los extremos que Benjamin escinde. La estética materialista de Benjamin constituía una cuenta pendiente para el marxismo. Éste entendía el arte como un reflejo de las estructuras económicas, es decir, como una apariencia sin historia propia, sin especificidad y, por lo tanto, como un falso problema, otros autores habían comenzado a buscar una teoría marxista del arte que diera cuenta de su concreción, de su relativa autonomía.

---

19. Cabe resaltar lo que se entiende por la categoría de “Negatividad” o también llamada “esquivez” (*Sprödigkeit*), ésta se refiere a la doble negación o “negación determinada”. Es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. La negatividad desde un principio es un concepto privativo, se aleja del valor positivo en tanto que compendio de lo reprimido por la cultura establecida, la negatividad da cuenta de la irresistibilidad de lo moderno, a saber, de lo que Adorno califica de “expectativa de libertad”. Aquí se pone de relieve aquello que constituye a la obra de arte como tal, es decir, lo que la hace independiente, como es su capacidad de resistir o, dicho de otro modo, de no colaborar en el sentido del *mitmachen*. A ello alude con el término “negatividad”.

Los formalistas pretendían estudiar científicamente la especificidad del arte entendiéndolo como un orden de fenómenos autónomo y no como la expresión fenoménica de otros órdenes a los que se encontraría subordinado (como la economía, pero también la psicología, la historia, la intención del autor, etc.). La construcción de su objeto se basaba en la diferenciación entre arte y vida o entre el lenguaje poético y lenguaje prosaico. En respuesta, el marxismo intentó formular una teoría también científica, es decir sin renunciar al análisis de la materialidad concreta de las obras, pero que tuviera en cuenta la relación compleja que se daba entre estas dos instancias, arte y sociedad. El arte debía de entenderse como una fetichización: al igual que la mercancía, su autonomía era una apariencia necesaria, su “valor intrínseco” (lo cual, señala Marx, es una contradicción), una ilusión objetiva. Otros centraban su atención en el proceso de producción, también fetichizado en la idea de “genio”. Sin embargo, más adelante estas líneas de investigación fueron dejadas de lado en el marxismo, al imponerse en la URSS como política oficial el Partido Comunista el realismo socialista, para el cual el arte debía subordinarse a la sociedad, en sus temas e intenciones, para cumplir su función social.<sup>20</sup>

El realismo socialista, por ser el método de base a la literatura y de la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo. (Breton, 1967, pág. 74)

---

20. En febrero de 1956 se reunió el XX Congreso del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) que ha sido uno de los acontecimientos sobresalientes de la historia del movimiento comunista internacional. Sus conclusiones representaron una aportación creadora al acervo teórico del marxismo. Reflejaban la nueva situación creada en el mundo como consecuencia de los grandes cambios operados a favor del socialismo y, sobre todo, de la formación, después, de la segunda guerra mundial, del poderoso sistema de Estados socialistas.

El XX Congreso declaró que en nuestros días la guerra no es fatalmente inevitable. La existencia del poderoso campo socialista, su colaboración con otros Estados antiimperialistas para la defensa de la paz y la lucha de las masas populares con el mismo objetivo habían modificado la correlación de fuerzas en favor de la paz. A despecho de que el imperialismo subsistía y de que llevaba en sí la tendencia a la agresión, la guerra mundial podía ser conjurada si las fuerzas interesadas en ello luchaban con energía.

Realismo Social, Socialista o Soviético son términos que hablan no solo de una corriente sino también de una forma de entender el arte. Una concepción ligada a una ideología y por ello se suele considerar al arte Soviético una mera propaganda del régimen antes que arte como tal. Pero lo cierto es que la propaganda está dirigida a las masas y aunque la temática de una obra pueda resultar propagandística el valor estético no desaparece por completo. Se puede tener la tentación de denominarlo *arte oficial* pero sería una visión simplista ya que, el arte no estaba realizado por políticos sino por artistas que expresaban sus ideas y aunque atados a un método elegían la temática y la mostraban según sus ideas.

Ligado a lo anterior podemos decir que no existe un arte apolítico o imparcial, ya que la clase obrera debe de ocupar todos los espacios de la actividad humana, pues son parte de una lucha de clases en contra de la burguesía. Así también se cree que los partidos y sus distintos órganos deben apoyar a todos los artistas proletarios y campesinos dado que ellos serían los próximos dirigentes ideológicos. En el realismo socialista se creía que la literatura burguesa era decadente, pues la expresión de la sociedad capitalista que la engendró, por lo que ya no se puede hablar de victorias del capitalismo y mucho menos engendrar grandes obras; allí radica la superioridad de la literatura proletaria, ya que proviene de una sociedad superior: la soviética. De allí que el objetivo de la literatura proletaria sea hablar de las victorias de la sociedad soviética, de la exaltación y pasión de sus héroes por la revolución, pues tiene el objetivo de construir el socialismo.

Revueltas, posteriormente le contrapondrá al realismo socialista su realismo crítico, concepto que va construyendo a lo largo de su vida. Él plantea que el problema de la estética y de la obra de arte nos refiere a la teoría del conocimiento pues ambas son un modo específico de entender la realidad humana. “El realismo, en el arte, es el método, el procedimiento que nos permita conocer la realidad exacta, verdadera, de los seres humanos, la sociedad en que viven y el mundo que los rodea” (Revueltas, 1981, p.54). Empero, ni el artista ni la obra de arte puede disponer de toda la realidad, pues su método es crítico, selecciona solo un aparte de la realidad, “discrimina aquella que es inútil a la obra de arte o que es antihumano y antisocial en la realidad que lo circunda, busca lo típico en situaciones típicas, condensa el tiempo y el espacio, y, en fin, transforma la cantidad de que se nutre, en calidad que nutra los espíritus” (Revueltas, 1981, p.59). Su objeto es el hombre en todas sus dimensiones, en su negatividad y en la



superación de las contradicciones históricas que vive. El arte y el artista practican un acritica a su sociedad al ordenarla, categorizarla en el producto artístico, según la subjetividad del artista. El compromiso del artista, reside en la realización de una crítica de su sociedad, de su destino y futuro como género y especie.

La intervención de Benjamin según la cual ante la estetización de la vida política que el fascismo propugna, el comunismo contesta con la politización del arte, toma parte en estos debates. Su estética materialista, ligada a la idea del fetichismo, de producción y de arte politizado, introduce sin embargo una novedad ya que para él el desarrollo técnico conlleva una transformación de la naturaleza del arte que derriba las barreras levantadas por el pensamiento idealista del que se sirve el fascismo. Así pues, me propongo a continuación a exponer a detalle cuál es el arte autónomo y cuál es este nuevo concepto de arte que arroja el pensamiento benjaminiano, al igual su relevancia política y social.

### **3.1 ARTE AUTÓNOMO Y FASCISMO**

La estética como disciplina se establece en relación con el concepto de “autonomía del arte”. El arte es entendido como una esfera autónoma respecto de las esferas de la verdad y la moral. Para la estética, las obras de arte pueden estudiarse porque no son un reflejo inmediato de otros órdenes sociales (como la economía, la historia, la psicología, etc.) que, comprendiéndolas como derivaciones suyas, podrían agotar su explicación. Por el contrario, el arte tiene una objetividad específica. “La historia del arte”, como señala Adorno, “es la historia del progreso de su autonomía”. (1984, pág. 17) “La experiencia artística”, leemos en *Teoría estética*, “sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce. El camino hacia ello atraviesa el hito del desinterés; la emancipación del arte respecto de los productos de la cocina y la pornografía es irrevocable”. (Adorno, 1984, pág. 24) Este primer hito en el camino hacia la autonomía se encuentra en la *Crítica del juicio* de Kant, donde la esfera estética queda constituida por su separación respecto de la esfera práctica y empírica. El juicio estético, para Kant, es autónomo en tanto no depende de ninguna sensación ni interés práctico: “Cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación”. (Kant, 2007, pág. 129) La recepción de las obras de arte, entonces, queda planteada

como una contemplación desinteresada, una actitud de recogimiento atento que se aísla de la vida práctica y la sociedad.

Como señala Benjamin en “La obra de arte...”, “el arte reclama recogimiento (...) quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella”, ( 2004, pág. 73) dejando de lado su relación con los factores extraestéticos. Si el primer hito en esta moderna historia del arte, que es la historia de su autonomía, está dado por la fundamentación kantiana de la especificidad irreductible del juicio estético, el segundo puede rastrearse en la idea romántica de la producción artística como una creación particular, diferenciada del trabajo y de las convenciones en que se fundan el entendimiento y las relaciones prácticas de la vida cotidiana.

Para el romanticismo alemán, que reflexiona entre los escombros dejados por las críticas kantianas a la idea de totalidad, el arte es producción de verdad, es una fuerza creadora autónoma que ya no debe imitar a la naturaleza excepto en tanto ésta es también una fuerza productora. El artista, así, es entendido a partir de la categoría de genio: es un creador, un demiurgo, ya sea por sus procedimientos conscientes, controlados, reflexivo o por la productividad inmediata de la creación inconsciente (imaginación, fantasía, expresión).

Así, a partir de este segundo hito en la historia de la estética, la producción de la obra de arte fue finalmente entendida como un trabajo acabado de un sujeto creador especializado, un genio artístico que proyectaría su interioridad sobre el material disponible. La obra de arte autónoma es así entendida como un producto de la voluntad del artista creador: el concepto de genio “hace que la obra de arte se nos presente por medio de una vacía hinchazón, como el documento de su autor” (Adorno, 1984, pág. 225) o, como diría Benjamin, como una testificación histórica de la autoridad del autor. La estética del genio, que entiende la obra como algo orgánico basándose en la idea de un individuo creador absoluto, intenta “atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico”. (Adorno, 1984, pág. 225) La obra, así, aparece como creada *ex nihilo* y el artista como un creador aislado del mundo de las convenciones repetidas. De esta forma la autonomía del arte se vincula con las categorías de genio, individuo, autenticidad y originalidad: como señala Adorno, “la originalidad, al crecer la autonomía del arte (...) se ha concentrado en las obras mismas, en la radical independencia de su formación”. (Adorno, 1984, pág. 228) La obra de arte aparece como una existencia singular en la que “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”. (Benjamin, 2004, pág. 21)

Finalmente, esta separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa en tanto implica la división social del trabajo y la moderna separación de esferas que independiza al arte respecto de la religión y lo institucionaliza como esfera autónoma “se transforma así”, en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad

La obra de arte autónoma aparece como una objetividad con valor propio, que “no quiere nada más que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso”, (Adorno, 2003, pág. 393) sin función social. El arte es así absolutizado como realidad estética que se basta a sí misma, como oposición a la sociedad, que no se deja determinar por las leyes de ésta, sino que se da su propia ley inmanente. Las obras de arte aparecen como perennes: en tanto se constituyen como realidad diferenciada del contexto en el que surgen, su significación permanece a pesar de los cambios en el medio social. También el misterio se introduce en el arte por esta vía: la especificidad de la experiencia artística siempre excede lo que puede ser reapropiado por los otros tipos de experiencia, como la cognitiva. El concepto de autonomía del arte permite caracterizar, desde Kant y Weber, el estatuto de la experiencia estética, tal como resulta de la diferenciación moderna de los diversos modos de experiencia y de discurso.

Desde la perspectiva de su autonomía, entonces, el arte sólo puede pretender una validez limitada a su propia esfera, sin colonizar las demás (como la de la razón o la moral), con las que convive y se complementa, pero que permanecen diferenciadas entre sí. El principio de *l'art pour l'art* que Benjamin critica en “La obra de arte...” se basa en esta desvinculación del arte respecto del resto de la sociedad: para estas teorías lo bello consiste en un ámbito de pureza imperturbable que se encuentra al margen de lo útil, de las relaciones instrumentales de intercambio, de los avances técnicos y los cambios sociales y que sólo puede juzgarse en virtud de su calidad artística.

En este sentido señala Benjamin que “la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición (...): el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil”. (Benjamin, 2004, pág. 26) La obra de arte autónoma, que permite la pregunta por su autenticidad, que se vincula con un sujeto creador y que se pretende aislada de la sociedad, se fundamenta en un ritual, en la tradición que hace aparecer la lejanía como presente, lo fugaz como perdurable.

Esta estética idealista que así levanta las barreras entre arte y vida, individuo y sociedad, estructura y superestructura mediante el concepto de “autonomía del arte” entra en relación, para Benjamin, con el fascismo que, al estetizar la política, hace peligrar, violentamente, “la terrible y última oportunidad de corregir la incapacidad de los pueblos, de reestructurar sus relaciones de tal manera que les sea posible reinsertarse en la naturaleza gracias a sus medios técnicos”. (Benjamin, 2001, pág. 57)

En el ensayo de 1930, “Teorías del fascismo alemán”, Benjamin señala que las teorías fascistas de la guerra constituyen una “transposición descarada de la tesis de *l’art pour l’art* a la guerra”. (Benjamin, 2001, pág. 49) Si luego de la Primera Guerra Mundial nada había permanecido inalterado (salvo las nubes), las teorías fascistas, desconociendo esta transformación sin precedentes, sostuvieron la vigencia de distinciones que habían quedado ya desmentidas. El nivel de los armamentos en la posguerra europea permitía el desarrollo de una guerra de gases que eliminaba la distinción tradicional entre civiles y militares: las ideologías de la guerra fascistas se convirtieron en obsoletas al ignorar este hecho y seguir proclamando las distinciones heredadas que la técnica ponía en cuestión. Así como las teorías de *l’art pour l’art* afirman la autonomía del arte levantando una barrera entre éste y la sociedad, el fascismo también sostiene, en la política y violentamente, las barreras que la técnica ofrecía la posibilidad de derribar. En este sentido la estetización de la política que Benjamin le endilga al fascismo constituye una violación silenciada, un hecho que trunca las posibilidades abiertas por el desarrollo técnico y oculta la violencia que esto implica.

La estética de la guerra actual se le presenta [al dialéctico] de la manera siguiente: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural. Y lo encuentra en la guerra que, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad. (Benjamin, 2004, pág. 57)

El surgimiento de la multitud, que Benjamin rastrea desde el siglo XIX francés, reclama la supresión de las condiciones de propiedad: el fascismo intenta organizar a estas masas para conservar la propiedad, violentando así el desarrollo de la

contradicción entre las fuerzas productivas (la técnica) y las relaciones de producción (la propiedad) que proporcionaba una oportunidad histórica de derribar las barreras levantadas por la sociedad burguesa (entre hombre y naturaleza, presente y pasado, sujeto y objeto, arte y vida, etc.) y en las que se sostiene el Estado, el derecho, la nación, cumpliendo así la promesa de la cultura de reconciliarse con la naturaleza. La técnica, para Benjamin, no es “un fetiche del hundimiento, sino una llave para la felicidad”. (Benjamin, 2001, pág. 58)

La separación entre arte y vida se manifiesta, así, tanto en la estética idealista como en el fascismo: “‘*Fiat ars, pereat mundus*’, dice el fascismo (...) Resulta patente que esto es la realización acabada de *l’art pour l’art*”. (Benjamin, 2004, pág. 57) Así como la obra de arte autónoma se separa de la función social, también la política estetizada sería indiferente a las demandas que superan sus propias consideraciones formales. La indiferencia ante consideraciones éticas, religiosas o cognitivas separa tanto a la obra de arte como a la política fascista de la sociedad de la que forman parte.

Así como la obra de arte autónoma olvida que ella misma es, además de autónoma, también un hecho social, la política estetizada del fascismo también oculta que, para presentarse como total reduce violentamente lo heterogéneo a la unidad.

Así como el artista concebido como genio creador pretende dar forma a una materia inerte, el fascismo procura manipular a la multitud de la misma manera: Mussolini adoptaba esta posición, llegando a escribir “las masas son como cera en mis manos (...) Aun así persiste en mí cierto sentimiento de aversión, como el que experimenta el artista por el yeso que modela”. (Jay, 2003, pág. 148) Si las masas contenían, para Benjamin, un potencial de redención, la política estetizada del fascismo propone una relación con las masas que se equipara con la que la estética idealista (creación, genialidad, misterio, autonomía, perpetuo) propone entre el artista y el material, es decir, una relación violenta de subsunción.

Benjamin formuló la pregunta ¿Será la empatía (*Einfühlung*) en valor de cambio lo que hace a la gente capaz de la *erlebnis* total (del fascismo)?; Si la vivencia es para Benjamin la forma en que los hombres se relacionan con el mundo moderno, anestesiando el *shock* por la mediación de la conciencia, el fascismo implica una vivencia total, es decir, un total anestesiamiento o alienación de la percepción. Esta vivencia total se basaría, en el fascismo, en una relación de empatía por la cual las masas se identifican con el líder y, con esto, violentan su propia dispersión. “A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo,

corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales”. (Benjamin, 2004, pág. 56) Así como el mecanismo de la obra de arte que por su propio desarrollo técnico tiende a superar las categorías heredadas de creación, genialidad, perennidad, misterio, autonomía, es violentado al ser puesto al servicio de valores culturales, es decir, al pretender conservar la función cultural de la que la técnica lo libera, (las masas) cuya forma dispersa e interrumpida de la percepción contiene un potencial político que permitiría transformar las condiciones del presente, son violentadas al ser involucradas, como reflejo del caudillo, en la misma situación de subordinación a la unidad de la que su propia estructura les da la oportunidad de librarse. “En el fascismo”, este dilema de la percepción es resuelto por la fantasmagoría del individuo como parte de la masa que forma, ella misma, una totalidad integral, es decir, que se presenta, al igual que la obra de arte autónoma, como una totalidad absoluta, negando con esto su constitutiva heterogeneidad. La percepción se encuentra, así, alienada al punto que “le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”. (Benjamin, 2004, pág. 57) Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna el presente desgarrado, mutilado, deforme reclama su redención, guarda en sí un potencial revolucionario, de superación de las dicotomías burguesas que mantienen la separación entre arte y vida, sujeto y objeto, hombre y naturaleza, pasado y presente, estructura y superestructura; la estética idealista y el fascismo conservan e hipostasian estas dicotomías, acallan la promesa y la posibilidad de su abolición, permiten vivenciarlas con goce estético, anestesiando la capacidad de percibir las con espanto (Auschwitz).

Los rasgos generales considerados como características constitutivas de un régimen “totalitario son: 1.- La emergencia de una *ideología dominante* que proclama la eliminación de un “viejo orden” y su reemplazo por un “orden nuevo” justificado en ciertas leyes históricas; 2.- La dominancia de un *partido único* liderado por un líder “carismático” cuya infalibilidad se legitima en el apoyo incondicional de las masas; 3.- Anarquía estructural en la configuración de cargos y roles políticos, generadora de rivalidades endógenas en la competencia por el poder como lógica de comportamiento; 4.- Sistema económico colectivo (capitalista o socialista), en el que todas las fuerzas productivas terminan alineadas (subsumidas) en los objetivos autárquicos y militaristas del régimen; 5.- Control absoluto de los medios masivos de comunicación como herramienta clave en la justificación y legitimación pública basado en un discurso único; 6.- Uso generalizado e inédito en sus alcances del terror aplicado a la población,

complementado con el despliegue de una policía secreta intimidante y disolvente de comportamientos individuales o grupales considerados “sospechosos” o amenazantes; 7.- Movilización masiva canalizadas en guerras de expansión territorial o en “purgas” indiscriminadas; 8.- Persecución y eliminación de un “enemigo objetivo” en el que la “otredad” y la identificación del “diferente” se racionaliza en consideraciones biológicas o raciales; 9.- Presencia de campos de concentración en el que coexisten un régimen laboral esclavista, con laboratorios de experimentación y exterminio racial o clasista a partir de la aplicación de métodos de genocidio masivo a escala industrial.

No deberíamos dejar de considerar que los regímenes totalitarios no son monolíticos. Poseen en general la capacidad de mutar y flexibilizar sus comportamientos teniendo en cuenta las luchas internas por cuotas de poder entre las facciones internas que compiten inorgánicamente por ascender, trascender o simplemente sobrevivir en la estructura de estos regímenes. Para muchos de los exponentes del liberalismo del siglo XX este concepto ha sido una herramienta hermenéutica. Sin embargo, para muchas de las corrientes marxistas que no coinciden con la comparación lineal del nazismo con el comunismo, el totalitarismo fue un experimento científico destinado a destruir al comunismo. El término ha sido utilizado como un arma ideológica en el marco de un especial tipo de maniqueísmo que seccionaría al mundo entre demócratas liberales virtuosos y comunistas perversos.

En el campo historiográfico y en la sociología política, el concepto de totalitarismo no goza de un consenso unánime, la historia de este concepto podría ser dividida en dos grandes fases: la primera se inicia en la década del '20 y concluiría a fines de la Segunda Guerra Mundial, y la segunda correspondería a la etapa de la guerra fría desde 1947 hasta la caída del muro de Berlín y el colapso de la URSS. No obstante estas analogías en el uso indiscriminado de la violencia, las lógicas de estos sistemas eran sustancialmente diferentes: en uno se mata para desarrollar la civilización (URSS); en el otro se utiliza la civilización para matar (Nazismo).

Luego de la segunda posguerra, unos pocos intelectuales comenzarán a elaborar una visión crítica del término como, por ejemplo, Herbert Marcuse. Marcuse publicó un artículo importante en la revista del Instituto de Investigación Social, titulado *Algunas implicaciones sociales de la tecnología moderna*. El planteamiento central de este ensayo era que la tecnología había introducido cambios estructurales en las sociedades

occidentales del siglo XX, y las había convertido en entidades altamente eficaces regidas por la mecanización y la racionalización del sistema de producción.

Esta transformación se había operado tanto en organizaciones sociales respetuosas de la libertad como en regímenes autoritarios. Ejemplo de ello era el nacionalsocialismo, definido por Marcuse como una “tecnocracia” en donde las consideraciones técnicas de la eficiencia y racionalidad imperialistas reemplazan las normas tradicionales de rentabilidad y bienestar general. El régimen nacionalsocialista había aplicado la racionalidad tecnológica tanto a la producción económica y al encuadramiento de las relaciones sociales, como al ejercicio del terror, Marcuse dice que:

el reino del terror se sostiene no sólo por medio de la fuerza bruta, que es independiente de la tecnología, sino también por medio de la ingeniosa manipulación del poder inherente a ella: la intensificación del trabajo, la propaganda, la educación de la juventud y los obreros, la organización de la burocracia gubernamental, industrial y partidista –todo lo cual constituye los instrumentos cotidianos del terror– siguen los dictados de la mayor eficiencia tecnológica. Esta tecnocracia terrorista no puede atribuirse a los requerimientos excepcionales de la “economía de guerra”, pues es más bien el estado normal del orden de los procesos económicos y sociales nacionalsocialistas, y la tecnología no es sino el principal estímulo de dicho orden (Marcuse, 1941a, p. 54).

En tanto que para Marcuse la expansión del capitalismo marcaría el futuro tanto de los totalitarismos como de la socialdemocracia durante y después de la guerra. En sus “Treinta y tres tesis” presenta una serie de escenarios políticos al inicio de la Guerra Fría en los cuales la expansión del capitalismo constituye el elemento central la idea de que la clase obrera había dejado de ser el motor de la revolución y vislumbra la posibilidad de que un cambio pudiera producirse en la esfera superestructural a través de la transformación y aplicación del psicoanálisis, el arte moderno, la sexualidad, etc. en el proceso de trabajo y recreación.

Por ejemplo, En relación con el tema del origen del nazismo en Alemania, Marcuse planteó que éste no había sido impuesto por un Estado autoritario sino por el movimiento nacionalsocialista que había vinculado la expansión imperialista del capitalismo alemán con los intereses del partido y del ejército. Después de la Primera



Guerra Mundial, la expansión del capitalismo alemán se había visto frenada por la contracción del mercado interno, de manera que:

para garantizar la capacidad industrial y su plena utilización era menester abolir todas las barreras entre la política y la economía, entre el Estado y la sociedad; las instituciones intermediarias que mitigaban las fuerzas sociales y económicas opresivas habían de abandonarse, el Estado tenía que identificarse directamente con los intereses económicos predominantes y organizar todas las relaciones sociales de acuerdo con sus requerimientos (Marcuse, 1941b, pp. 95-96).

Marcuse plantea que una estrategia para neutralizar ideológicamente al nacional socialismo tendría que estar sustentada en una investigación acerca del –“carácter alemán”. Más que como una “cualidad natural”, define este concepto en términos de ciertas formas de pensar sentir que representan los rasgos distintivos de la cultura alemana. El régimen nazi habría “desatado” o “emancipado” las fuerzas mitológicas que se encontraban en estado latente, por haber sido “domesticadas y restringidas en el proceso de la civilización cristiana” sin por ello desaparecer. Su “liberación” habría provocado “la mayor amenaza a la civilización occidental” (Marcuse, 1941, p. 185).

La estrategia “psicológica e ideológica” para contener la “emancipación” de las fuerzas mitológicas estuvo enfocada a transformar la mentalidad de la clase obrera mediante la utilización de un “lenguaje de los hechos” (Marcuse, 1942, pp. 202-205), más que a través de una condena moral del régimen nazi o de la apología de los valores norteamericanos. En otras palabras, había que desenmascarar la racionalidad que animaba la guerra y mostrar que Hitler buscaba continuarla.

### **3.2 ARTE HETERÓNOMO Y COMPROMISO**

Ante este esteticismo de la política que el fascismo propugna, el comunismo le contesta con la politización del arte. Ahora bien, para pensar qué implica esta formulación, debemos tener en cuenta el contexto del debate sobre el arte en el marxismo, en particular las teorías que, siguiendo el mismo programa, entendieron la politización del arte a partir de conceptos que Benjamin pretende dar de baja, como mensaje, intención, finalidad. Estas teorías, al igual que las de la autonomía del arte y el fascismo, niegan la posibilidad de redención del presente desgarrado, pero no ya planteando las dicotomías como eternas sino afirmando como presente su disolución aún no dada, mostrando las deficiencias del orden social actual y no cómo éste constriñe

los medios que ya existen para rectificarlo. En el actual modo de producción, la liquidación del arte tradicional seguía siendo prematura, en tanto su promesa utópica permanecía irrealizada. (Buck Morss, 2001, pág. 165) Por ejemplo, los escritores encuentran en la publicidad un lugar apropiado como comunicadores a una audiencia masiva y como comentaristas de la vida cotidiana, pero los géneros comerciales de su literatura (panoramas de boulevard, las ensoñaciones del flâneur) transformaban la realidad de un objeto que pueden ser consumido con placer, directamente en su forma de sueño, en lugar de refuncionalizar el aparato de comunicación en una herramienta que haga posible despertar de ese sueño. Esto eran signos de advertencia de que la nueva utilidad social de la fantasía no volvía superfluo su aspecto utópico.

En el texto “El autor como productor”, Benjamin hace referencia a este debate, discutiendo con la noción de arte politizado que éstos sostenían. Allí señala que desde Platón nunca se había puesto en cuestión con más fuerza que en ese período de entreguerras el derecho a la existencia del poeta. Se discutía, entonces, acerca de la autonomía del poeta: acerca de su libertad para escribir lo que quiera. No son ustedes proclives a aprobar esa autonomía, Benjamin dirigiéndose a este grupo vinculado con el Partido Comunista señalaba que:

la actual situación social le obliga a decidir a servicio de quién ha de poner su actividad. El escritor burgués recreativo no reconoce tal alternativa. Ustedes le prueban que trabaja, aún sin admitirlo, en interés de determinados intereses de clase. Un tipo progresista de escritor reconoce la alternativa. Su decisión ocurre sobre la base de la lucha de clases, al ponerse del lado del proletariado. Se ha acabado entonces su autonomía. Orienta su actividad según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases. Se acostumbra decir que persigue una *tendencia*. (2009, pág. 117)

Estas concepciones que Benjamin reseña ya en la década de 1930 adquirieron su formulación canónica unos años más tarde en la teoría del compromiso de Sartre. Para este autor, el escritor (o, en términos generales, el artista, aunque Sartre privilegia la literatura por su carácter conceptual) forma necesariamente parte del espíritu de su época, está involucrado con ella, determinado por los factores sociales: su producción es un hecho social; no puede pretenderse individual, eterna, creada *ex nihilo*. Sin embargo, cada escritor tiene la posibilidad de decidir su compromiso con los valores implicados en los debates socio-políticos de su época: esta es su libertad.

Así pues, se le otorga al arte un poder transformador que depende de la voluntad del artista, de la tendencia que exprese como mensaje en su obra, que no es juzgada por su calidad o valor literario sino por su compromiso político, por los intereses a los que sirve. También Lukács se pronuncia al respecto ya que en repetidas ocasiones citaba a Goethe al decir que “el arte es un camino para la conquista de la realidad y, por tanto, un medio para la formación universal del hombre”.<sup>21</sup> En otras palabras: el arte tiene el cometido pedagógico, hacer posible el puente y el tránsito de la humanidad interior al mundo de lo social. (Lukács, 1968, pág. 34)

De esta forma las teorías del arte comprometido vinculan arte y vida: éstos ya no constituyen dos esferas aisladas y sin contactos entre sí, sino que el arte se disuelve en la vida, desaparece en ella: queda determinado por ésta en su producción situada, en su recepción y circulación socialmente determinadas, en su explicación referida a valores extra-estéticos. Si las teorías del arte autónomo privilegian a éste sobre la vida (“*fiat ars, pereat mundus*”), las del arte comprometido, por el contrario, lo subordinan a ésta. Así, pretenden negar la dicotomía anulando uno de sus términos, pero como señaló Jacques Rancière a propósito del teatro de Brecht, que también se inscribe en la línea del arte comprometido, “no pueden reducir la brecha excepto a condición de recrearla incesantemente”. (2010, pág. 15) Estas teorías suponen anuladas las oposiciones, pero se siguen sosteniendo en ellas, ya que sólo un arte que haya alcanzado una relativa autonomía puede tomar posición. Así, pues, la autonomía del arte es también la condición de una heteronomía posterior. El concepto de finalidad requiere la separación de los dos ámbitos: arte y vida.

Esto es así porque esta sociedad en la que el arte se reconoce como parte es la sociedad desgarrada en que las dicotomías burguesas se mantienen en vigencia. La fotografía, por ejemplo, señala Benjamin, si es considerada a partir de su función política, si es subordinada a una tendencia, podría renovar desde dentro el mundo tal y como es: es decir, la fotografía comprometida lograría “pertrechar un aparato de producción social sin modificarlo. Modificarlo hubiese significado, una vez más, derribar una de esas barreras, superar una de esas contradicciones que tienen encadenada la producción de la inteligencia”. (Benjamin, 2009, pág. 126)

---

21. Lukács cae en cuenta de que la realidad objetiva no puede ser transgredida subjetivamente, de que la armonía interior no está preservada de los cataclismos del exterior (Guerra), llevó a Lukács del “pequeño mundo” de la vida personal al “gran mundo” de la vida histórica.

“Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo, pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad”. (Adorno, 1984, pág. 9)

La eficacia que se le exige al arte comprometido es precisamente la que no puede tener mientras se siga afirmando la relevancia de la intención, la posibilidad de la comunicación, la continuidad del sentido.

El arte comprometido busca comunicar algo fuera de sí mismo, pretende dar de baja la categoría misma de arte a favor de un contenido político, pone en duda el derecho a la existencia de los poetas. Con esto, al igual que el lenguaje comunicativo, parodia lo inmediato, pretende borrar la dicotomía arte-vida disolviendo al primero en la segunda, pero se mantiene en el mundo de la mediación, se sigue basando en dicotomías estériles como forma-contenido, tendencia política-calidad literaria, autor-lector, materia-espíritu, teoría-praxis, que estructuran la sociedad desgarrada de la que forma parte. El arte comprometido, que sigue una tendencia, quiere comunicar un mensaje político.

Pero, como señaló Adorno, “en el concepto de ‘*message*’, el mensaje mismo del arte, incluso el políticamente radical, se esconde ya el momento de fraternización con el mundo; en el gesto de dirigir un discurso una secreta complicidad con los interpelados, a los cuales únicamente se los podría arrancar de su engeguamiento rescindiendo esta complicidad”: (Adorno, 2003, pág. 412) el arte comprometido, así, no interrumpe la continuidad de la catástrofe, sino que se inserta en ella.

Por otra parte, en el mismo sentido, el artista comprometido que se identifica con el proletariado, niega (y, así, oculta) la diferencia que, en la vida dañada, existe entre ambos. “La proletarización del intelectual casi nunca crea un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, le hace solidario de ella, y más aún a ella solidaria de él”. (Benjamin, 2009, pág. 113) Tal solidaridad, aunque se descomponga o pase a un segundo plano, sigue siendo lo bastante fuerte como para “excluirlo estrictamente de la vida en el frente de batalla que lleva el verdadero proletario”. (Kracauer, 2008, pág. 100) Negar esta distancia históricamente devenida, intentar derribar la barrera entre el intelectual o el artista y el trabajador inmediatamente en la obra de arte comprometida, no logra modificar esta separación real.

El peor analfabeto es el analfabeto político. No oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos. No sabe que el costo de la vida, el precio de los frijoles, del pan, de la harina, del vestido, del zapato y de los remedios, dependen de decisiones

políticas. El analfabeto político es tan burro que se enorgullece y ensancha el pecho diciendo que odia la política. No sabe que de su ignorancia política nace la prostituta, el menor abandonado y el peor de todos los bandidos que es el político corrupto, mequetrefe y lacayo de las empresas nacionales y multinacionales. (Brecht, 1986)

### 3.3 LA TÉCNICA

El debate entre las teorías del arte autónomo y las del arte comprometido, señala Benjamin, es un debate estéril. Tanto el arte autónomo, que desecha la política al pretenderse distanciado de ella y determinado por su propia ley, como el arte comprometido, que desecha la especificidad artística al pretenderse totalmente determinado por la política, se sostienen en los binarismos arte-vida, forma-contenido, autor-lector, sujeto-objeto, estructura-superestructura, etc. Si el arte autónomo pretende hipostasiar estas distinciones, el arte comprometido procura superarlas por medio de la intención subjetiva, es decir, conservándolas como presupuestos. Ahora bien, el desarrollo técnico elimina estas barreras. La técnica contiene este potencial de redención, pero mientras su despliegue permanezca capturado por las relaciones de producción capitalistas, no produce más que “imágenes oníricas reificadas de esa promesa, una fantasmagoría de la ‘nueva naturaleza’”.

En algunos de los textos que forman parte del proyecto del *Libro de los pasajes* Benjamin subraya el impacto de la tecnología en el arte: de la ingeniería en la arquitectura, de la fotografía en la pintura, del periodismo en la literatura. En estos casos el desarrollo técnico democratizaba la producción y la recepción, pero, al mantenerse dentro de las relaciones de producción capitalistas, daba lugar a una fantasmagoría, que, alienando la percepción, permitía percibir la autodestrucción de la sociedad con goce estético.

En los pasajes, sin embargo, el arte se pone al servicio del comercio (capítulo 2). Las construcciones de vidrio y acero que se popularizaron en la época (estaciones de ferrocarril, galerías para exposiciones internacionales, etc.), relacionadas con la transitoriedad, generaron las fantasmagorías del interior que Benjamin relacionó paradigmáticamente con la figura del *flâneur*. “Para el hombre privado, el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado” (Benjamin, 1993, pág. 182)

constituye, también, su estuche. La multitud, cuyo surgimiento está íntimamente relacionado con los avances técnicos, como explica el autor en sus ensayos sobre Baudelaire, “se convierte en un asilo para el desterrado y un narcótico para el abandonado”. (Benjamin , 1993, pág. 71)

Si el *flâneur* se define a partir de su acomodamiento a esta aglomeración abstracta de personas reunidas, sin vínculos internos entre sí (la multitud -al igual que los compradores- se diferencia de grupos como la clase, ya que sólo se reúne en virtud de los intereses privados particulares de sus miembros y no por alguna determinación objetiva colectiva), la fantasmagoría a que da lugar esta nueva relación del arte con la técnica hace que conciba a ésta como totalidad. Si la reacción subjetiva propia de la vida en las grandes urbes es automática y alienada (en tanto la rápida sucesión de imágenes y estímulos inconexos, en la forma del *shock* (producto de la técnica moderna) son anestesiados por la conciencia que hace que el sujeto reaccione de forma automática, sin lograr experimentar esta intermitencia), ésta es percibida como una acción propia y auténtica.

De la misma forma, la calle es percibida como interior y lo lejano y pasado (es decir, lo espacial y temporalmente ausente), como presente en él. La discontinuidad, la intermitencia a las que la técnica estaba en situación de someter al sensorio humano, habilitando las posibilidades políticas de trastocamiento del orden establecido, eran así anestesiadas por la falsa inmediatez de las fantasmagorías del interior, las modas de ropa y tecnología, ocultamiento del calentamiento global, entretenimiento televisivo, uso de redes sociales.

Por otra parte, en la fotografía también el avance técnico fusionaba arte y sociedad, dando lugar a la fantasmagoría de la imitación de la naturaleza. Al competir con la calidad de la pintura, que requería un talento especial, que se entendía como obra de un genio creador, la técnica fotográfica alentó la práctica de los amateurs, de modo que la frontera entre artistas y público comenzó a diluirse. Por otra parte, la reproductibilidad de las fotografías permitía poner a disposición de las masas las imágenes artísticas, incluso las que anteriormente quedaban reservadas para unos pocos receptores individuales. Las imágenes, así, llegaron a acompañar la vida diaria. Su recepción dejó de consistir en una contemplación atenta y pasó a convertirse en una captación apresurada.

Sin embargo, también este potencial redentor de la fotografía fue distorsionado por las relaciones capitalistas de producción en que ella se desarrolló. Como señala Benjamin, la fotografía “hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre” (Benjamin , 1993, pág. 100): con esto, por un lado, hace aparecer lo incognoscible, el incógnito del hombre, como cognoscible y, por el otro, lo mutable, el sujeto con capacidad de acción, como cosa, como lo siempre igual a sí mismo.

La fotografía, así, sirviendo a la criminalística, ayudando al proceso administrativo de control, se ensambló en el contexto de la tradición, el de la pretendida continuidad que oculta la diferencia devenida entre pasado y presente, sujeto y objeto, naturaleza y hombre. Por otra parte, la fotografía, que no muestra nada sin transfigurarla, se presentó como copia fiel de la naturaleza, reproducción científica objetiva. Al exhibirse como producto estético, dice siempre “el mundo es bello”: “ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce. Porque si una función económica de la fotografía es llevar a las masas, por medio de elaboraciones de moda, elementos que se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros), una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es.” (Benjamin, 2009, pág. 126) Es decir, la fotografía presenta lo lejano como cercano y la transfiguración como realidad. Así, forma parte de la fantasmagoría que mantiene la percepción alienada, aún ante las posibilidades técnicas de su liberación. Como señala el autor, “La historia que mostraba las cosas ‘como propiamente han sido’ fue el más potente narcótico del siglo.” (Benjamin, 2005, pág. 465)

Si la técnica, para Benjamin, constituye una llave para la felicidad en tanto permite fusionar las dicotomías del mundo desgarrado y alcanzar, con esto, formas socialistas de vida y de cultura, la realización de esta promesa no está garantizada. “La técnica reproductiva desvincula a lo reproducido del ámbito de la tradición”, (Benjamin, 2004, pág. 22) pero la fantasmagoría, el fetichismo que produce mientras se mantiene en el contexto del capitalismo, vuelve a ensamblar lo reproducido en la continuidad.

El desarrollo de las fuerzas de producción hizo que se derrumbaran los símbolos optativos del siglo pasado antes de que se desmoronasen los monumentos que los representaban. En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El

comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancías. Pero vacilan en el umbral. (Benjamin , 1993, pág. 190)

La técnica ha permitido eliminar de la vieja noción de obra de arte como producto individual de un genio creador, autorreferencial y completo, recibido en la contemplación pasiva y situada. Sin embargo, este potencial revolucionario de la técnica no está ya ganado, sino que constituye una oportunidad histórica. Así como en “Sobre el concepto de historia” Benjamin advierte que nada hay que haya corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la opinión de que ella nadaba a favor de la corriente, aquí encuentra el mismo peligro. Los productos de este nuevo tipo de arte vacilan en el umbral: politizarlos consiste en apremiar el despertar histórico que guardan como posibilidad, producir la iluminación profana que muestre no ya las deficiencias del orden social actual sino su potencial emancipatorio y las realidades políticas que distorsionan sus efectos, es decir, deshacer la alienación del sensorio humano provocando un nuevo tipo de percepción que conmocione la tradición.

La nueva sensibilidad se ha transformado en un factor político. Este suceso, que muy probablemente señala un cambio de rumbo en la evolución de las sociedades contemporáneas, exige que la teoría crítica incorpore la nueva dimensión entre sus conceptos, que proyecta en sus presupuestos para la posible construcción de una sociedad libre. Tal sociedad presupone por completo los logros de las sociedades existentes, en especial sus logros científicos y técnicos. (Marcuse, 1969, pág. 30)

La percepción vinculada a la obra de arte aurática, que se desmorona gracias al desarrollo de la reproducción técnica, y que encuentra su continuación teológica en la teoría de *l'art pour l'art*, es la que pretende captar la singularidad, una presencia irrepetible que se vincula directamente con quien la percibe.

Esta forma de percepción en la que “la singularidad y la perduración están tan estrechamente imbricadas” (Benjamin, 2004, pág. 75) encuentra en el aquí y ahora del presente la aparición de lo espacial y temporalmente ausente, presenciar la lejanía, vivifica lo muerto, subsume la diferencia a la identidad, la naturaleza al espíritu, el objeto al sujeto y, de esta forma, se ensambla en el contexto de la tradición, en el *continuum* de la historia que pertenece a los vencedores (que comprenden como parte



suya hasta los desechos, como herencia) silenciando las muertes en que se funda su victoria, los potenciales que quedaron sin realizarse. Esta es su función ritual, que lo vincula a la fantasmagoría y al fetichismo de la mercancía.

La politización del arte consiste en hacer saltar este *continuum*: desvincular lo reproducido del ámbito de la tradición provocando una fuerte conmoción de lo transmitido, una conmoción de la tradición. Si el peligro es concebir a la historia como progreso, como continuidad, la política para Benjamin consiste en mostrar la heterogeneidad, hacerles justicia a los desechos arrancándolos del contexto que los explica como parte suya y ubicándolos en otro que actualice sus potencialidades no realizadas, para mostrar así su irreductible diferencia. La política, entonces, está vinculada íntimamente con el arte (entendido en el nuevo sentido, tal como lo transforma la técnica) no sólo porque funcionan de manera análoga, sino porque los efectos del arte en la percepción abren un ámbito de acción insospechado. El desarrollo técnico posibilita esta percepción emancipada del ámbito de la continuidad de la tradición produciendo la vivencia moderna del *shock*. Por un lado, los avances tecnológicos entrenaban el sensorio humano en la intermitencia:

Al inventarse las cerillas hacia mediados de siglo XIX, entran en escena una serie de innovaciones que tienen todas algo en común: sustituir una sucesión compleja de operaciones por una manipulación abrupta. La evolución avanza en muchos ámbitos, resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos aparece el de levantar el receptor. (Benjamin, 1993, pág. 146)

Lo mismo ocurre con el disparo del fotógrafo o el movimiento repetido que demanda la cinta de montaje. Por otro lado, la vida en las ciudades también funda la discontinuidad en la percepción: “Moverse en el tráfico de una gran ciudad condiciona a cada uno con una serie de *shocks* y de colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos”. (Benjamin , 1993, pág. 147)

La multitud, finalmente, opera en el mismo sentido: fragmentaria en sí misma, compuesta por la aglomeración de individuos con intereses particulares y disímiles, forma una masa amorfa de transeúntes en permanente movimiento, que Baudelaire, “trazando la experiencia del *shock*”, llama “caleidoscopio provisto de conciencia” y compara a “una reserva de energía eléctrica”. (Benjamin , 1993, pág. 147) La rápida

sucesión de diferencias, la simultaneidad de asuntos variados, el intercambio ininterrumpido de impresiones, la superposición de imágenes cambiantes, entrenan al sensorio humano que se relaciona ahora con el mundo en la forma de chispazos, intermitencias, de forma discontinua.

Si la conciencia, como señala Benjamin, anestesia estos choques, el montaje permite deshacer esta alienación: “La percepción en forma de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal”. (Benjamin , 1993, pág. 147) La cámara, como el cirujano, no se coloca ante su objeto en una relación personal, sino que se adentra en él operativamente: divide la imagen, la convierte en un conjunto de elementos diseminados cuyas conexiones ya no aparecen como evidentes sino que deben ser construidas a partir de una praxis. El cine “hace saltar el mundo carcelario de la vida cotidiana. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras”. (Benjamin, 2004, págs. 47-48) La cámara, que interviene con medios auxiliares, subidas, bajadas, cortes, aislamientos, ampliaciones, disminuciones, nos permite experimentar el inconsciente óptico, Benjamín propone el concepto de “inconsciente óptico” para referirse a las dimensiones que pasan desapercibidas al ojo consciente educado en la civilización de la representación. La fotografía y toda otra serie de dispositivos tecnológicos hacen posible la percepción de aquello que no puede ser visualizado de otra forma. De este modo, gracias a estas mediaciones técnicas se hace visible lo no visible y lo no visto se integra al imaginario. Las tecnologías no sólo construyen imágenes sino también a los sujetos que las hacen propias, es decir, aquella discontinuidad que la conciencia no permitía que llegara a percibirse.

“El montaje”, señala Adorno, en este sentido, “tiene algo de *shock*, como acción que es contra esa unidad orgánica cogida por sorpresa”. (Adorno, 1984, pág. 206) Consiste en una transgresión que trastoca el orden de las cosas, interfiere el curso temporal, muestra la discontinuidad resaltando “los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. (...) Desechos de la historia”. (Benjamin, 2005, pág. 463) Este momento destructivo, de desmontaje, que arranca, con un agarre aparentemente brutal a los elementos de su contexto, es aquél que habilita el rescate de esos desechos. Como señala Benjamin;

En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso (es decir, visto a menudo como

autónomo, separado de la utilidad, la técnica, la sociedad) puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias. (Benjamin, 2005, pág. 476)

Este momento destructivo se completa, en la técnica del montaje del film, con el momento constructivo en el que los elementos previamente aislados son impuestos en una presencia problemática. La imagen total, como la que producía el pintor, se convierte, en el film, en una imagen “múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva”. (Benjamin, 2004, pág. 44) En el cine, el hombre y el mundo se presentan mediados por el aparato: en una película, “es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador”. (Benjamin, 2004, pág. 42) Así, la realidad puede dejar de percibirse como una inmediatez accesible a la vista: la diferencia entre la percepción y lo que percibe es puesta de relieve. Como señaló Adorno, “el montaje es la capitulación estética del arte ante lo que le es heterogéneo. Su principio de formación es la negación de la síntesis (...) El arte comienza así su proceso contra la obra de arte en cuanto complejo de sentido. Esos desechos así organizados son los que hacen nacer las primeras cicatrices visibles del sentido dentro del desarrollo del arte”. (Adorno, 1984, pág. 206)

El montaje tiene la capacidad de hacerle justicia a los andrajos y desechos, haciendo aparecer en la obra de arte la huella de lo que excede el sentido, de lo que no puede ser comprendido en la continuidad de la tradición: si en el montaje la realidad no es ya “reconstruida” al modo de la imitación, sino “construida” a partir de una “destrucción”, la fantasmagoría de la realidad inmediata es dada de baja: “en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible”. (Benjamin, 2004, pág. 43)

La idea de la obra de arte absoluta, singular, expresión de la voluntad de su autor, que sostenían las teorías del arte autónomo, es puesta en cuestión a partir de la reproductibilidad técnica del arte. La producción deja de ser individual y *ex nihilo* y pasa a depender de un mecanismo técnico impersonal. La recepción ya no está dada en la contemplación pasiva, sino que, por un lado, porque puede reproducirse, llega a las masas y se convierte en colectiva y, por el otro, porque deshace la alienación de la percepción, da lugar a una praxis política. La obra ya no es entendida como una unidad

de sentido, sino que se ponen de relieve en ella los elementos heterogéneos que producen “la chispa de la comunicación entre lo estético y lo extraestético”. (Adorno, 1984, pág. 207) Las teorías del arte comprometido, por su parte, también son puestas en cuestión por la técnica del montaje: como indica Adorno, las obras determinadas por este principio, “en cuanto desmontajes de la apariencia, hacen estallar desde dentro el arte que el tan cacareado compromiso sojuzga desde fuera y, por tanto, sólo aparentemente. Su carácter implacable obliga a ese cambio de comportamiento que las obras comprometidas meramente reclaman”. (Adorno, 2003, pág. 409)

A pesar de tales cuestionamientos, la historia nos ha mostrado, que no podemos reprocharle no haber intentado que el arte se funda en la vida misma, con un notable progreso en la técnica innumerables de movimientos artísticos nos han aproximado hacia una nueva concepción del arte, una vez que este haya muerto, con esta finalidad examinaré tres manifestaciones contemporáneas que ilustran, en los dominios del arte, la política y la vida, la fundición de estas esferas, dando como resultado arte comprometido que gracias a la técnica puede fusionar sus esferas.

Partiré con la influyente artista comprometida Martha Rosler que en los años 70's revolucionó la escena con su técnica de fotomontaje, dónde reflejaba las guerras de Vietnam (entre 1967 y 1972), Irak y Afganistán (entre 2004 y 2008), el sentido de sus obras era mezclar una escena común con las atrocidades de la guerra, tenía una doble intención;

la conciencia del sistema de dominación que ligaba la felicidad doméstica norteamericana con la violencia de la guerra imperialista, pero también un sentimiento de complicidad culpable dentro de ese sistema. Por un lado, la imagen decía: ésta es la realidad oculta que ustedes no saben ver, deben tomar el conocimiento de ella y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Pero no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla. Es por eso que la imagen decía otra cosa, Decía: ésta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella. El dispositivo crítico apuntaba así a un efecto doble: una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada. (Ranciere, 2010, págs. 31-32)

Su propósito crítico era introducir el conflicto en los hogares mediante escenas cotidianas procedentes de la publicidad y de las revistas, e imágenes de los desastres de la guerra, en una inquietante combinación no exenta de sátira, lo que las hace más

perturbadoras. También hay una lectura de clase; los hogares retratados en sus obras pertenecen a sectores privilegiados, los lugares de los desfavorecidos no ocupan un lugar en las revistas de decoración.

En Martha Rosler debía revelar la violencia imperialista detrás de la feliz ostentación de los bienes y las imágenes. Rosler mantiene su espíritu reivindicativo intacto, aunque los soportes artísticos o la sociedad cambien. En su país muchos artistas con conciencia política analizaban lo que les sucede a comunidades cercanas al lugar donde viven, a los homeless, a los marginados, los artistas americanos no están especialmente interesados por las guerras extranjeras, un revulsivo distinto que envuelve a Rosler. A pesar de ello no hace caso omiso a la guerra interna vivida por ejemplo la que se libra contra la población negra, no sólo por el maltrato de la policía, sino por el hostigamiento que sufre.

Así pues, Martha Rosler se ha convertido en un ejemplo de artista comprometida, que trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y avergonzarlo de lo que no quiere ver “somos personas de izquierda y tenemos un compromiso con nuestro tiempo”. (Ver Imagen 1)

### Imagen 1

*House Beautiful: Bringing the War Home (1967-1972)*



Nota: Tomada de (conchamayordomo.com, octubre -31 -2016)

Mi segundo ejemplo es el artista danés Olafur Eliasson, Él es el ejemplo ideal de cómo el arte contemporáneo es compatible con la conciencia social. Olafur Eliasson imprime su trabajo con una conciencia universal que catapulta el arte fuera de sus confines normales y desafía la forma en que habitamos el mundo, para Eliasson, el arte puede cambiar el mundo con su intensidad. Mientras que algunos artistas son conocidos por superegos, el compromiso por lo social es el rasgo dominante de Eliasson, su arte se deriva de una práctica sincera en la que colabora con expertos de diversos campos para crear piezas destinadas a proponer investigaciones críticas dentro de los sistemas sociales existentes, un esfuerzo que está diseñando para inspirar el debate y nuevas percepciones, o para detonar el cambio.

“Nuestra percepción del mundo es fácil de engañar: quiero revelar los trucos destacar la forma en que los medios o los políticos abordan erróneamente ciertos asuntos. Quiero que actúen como defensores de la transparencia”. (Eliasson, Olafur Eliasson reflects on ways of seeing ahead of his latest exhibiton, 2018)

En cada de sus obras, Eliasson les pide a las personas que incorporen plenamente su experiencia humana a una conexión en la esfera pública; “cuando combinas datos con acciones, comienzas a influir en el espectador: más tarde se convierte en el producto de su propia realidad en lugar de ser las víctimas de ella. ¡Todo mi trabajo se basa en el proceso de convertir un ‘pensamiento’ en ‘hacer’!”. (Eliasson, 2014)

Eliasson cree que en la vida cotidiana tenemos una tendencia a apresurarnos y vivir en modo de piloto automático, y rara vez cuestionamos nuestras creencias más profundas. Al hacernos gozar de los sentidos, el arte puede hacernos conscientes en el tiempo, el espacio, la jerarquía, la sociedad, la cultura y el planeta. A lo largo plazo, esta conciencia intensificada dará como resultado un cambio positivo en el ámbito emocional, social y político.

Dentro de las obras con mayor impacto social se encuentra 121 Ethiopia, un proyecto que trabaja para mejorar las vidas de los niños en los orfanatos de Etiopia. Little Sun es otra obra de Eliasson consiste en una lámpara de energía solar la cuál fue expuesta en el museo de Tate de Arte Moderno en Londres dentro de una exposición llamada “Tate Blackouts” (apagones). Durante dos horas, las luces se apagaron y los visitantes vieron las obras de arte en las galerías dedicadas a la colección surrealistas del museo, usando únicamente la luz de las lámparas Little sun.

Lo relevante de esta obra no es la experiencia estética que tiene el espectador con la obra, ni como esta forma parte de la misma, sino que estas lámparas son reproducidas en masa y son repartidas en países de poco desarrollo económico, que se ven limitados al acceso de una buena fuente de luz, esta obra tiene como propósito cambiar la vida de muchas personas por todo el mundo y poder alfabetizar comunidades.

Dentro de los principales beneficios de Little sun son ;1) suficientemente ligeras para llevarlas colgadas del cuello en un cordón, 2) no produce contaminantes, 3) proporciona una iluminación superior y más consistente para comercios que utilizan linternas de queroseno para que puedan permanecer abiertas durante las noches, 4) puede mitigar un 90% de la luz de una linterna de queroseno. (Ver Imagen 2)

## Imagen

*Little sun* (2012).



Nota: Tomada de ([www.waschbaer.de/](http://www.waschbaer.de/) 11/ 09/ 2018)

En tercer lugar, se encuentra Banksy artista británico representante del street art, artista gráfico proveniente de las clases bajas que tras el anonimato se ha posicionado como un precursor de la contracultura. Su obra es la expresión de la crítica política y social a los efectos del capitalismo, así como los problemas de la moralidad, la sátira y la cultura pop. Su técnica consiste en la combinación de graffiti y estarcido con plantilla. Inició su trabajo en París en 1981 y sus obras se pueden apreciar en diversas ciudades del mundo, aunque Londres ha sido el principal sitio donde ha plasmado sus obras. La maravilla de lo que Banksy ha planteado es que supone el epílogo al final de la historia del arte. Tras acabar con la última frontera, abordar en una obra de arte la ausencia de tema, es decir, la nada, al arte le quedaba solamente una cosa con la cual romper: el mercado. Dismaland<sup>23</sup> es (Ver Imagen 3), una patada contra la estructura del mercado de arte que ha transformado la percepción del objeto artístico. Porque lo sucedió en un momento dado después de los 50 es que aquello que era arte no es lo que un artista designaba como tal, sino si se encontraba en un espacio que pudiéramos concebir como artístico: museo, galería, espacio expositivo ad hoc, y con ello venían las cuestiones de mercado. Si pagamos por entrar en un museo, o por una obra en una galería, o si una administración pública invierte en una exposición, aceptamos que es arte porque debemos justificar el dinero invertido. El problema de la ubicación de la obra tiene mucho que ver con el aura como lo entendía Walter Benjamin. SI no se hubiese suicidado le habría encantado ver un fenómeno que acontece hoy, como es el hecho de que una obra cambia mucho según donde se encuentre. Vemos en revistas culturales, o en Internet, fotografías que podrían estar expuestas en una galería y de hecho algunas acaban allí. Nadie valoraría una foto que no estuviera enmarcada, expuesta y con un precio puesto. Porque se han diluido las fronteras, no solo de la creación, sino del lugar donde pueden ser contempladas. Es un fenómeno casi único en la historia. Antes las obras se concebían en exclusiva para donde se encargaban, lienzos para capillas, esculturas para plazas, etc. Digo casi porque se ignora que, por ejemplo, una inmensa mayoría de los cuadros que hoy admiramos son el resultado de prácticamente imitar composiciones de grabados, manuales de diseño que circulaban por los talleres para producir cuadros como panes.

---

23. Dismaland fue un parque de diversiones creado por el artista británico Banksy ubicado en el complejo Weston-super-mare en Somerset, Inglaterra. Concebido como un proyecto artístico, Banksy lo describe como un “parque temático inadecuado para niños”.



El lugar no hace a la obra, ni tampoco el precio. Eso ni siquiera permite conocer la calidad de la misma. Un coche es un coche, tenga el precio que tenga y se estropee mucho o poco. La incertidumbre sobre la calidad de la obra de arte se ha convertido en un bien necesario para el propio mercado. El precio es incapaz de revelar al mismo tiempo las rarezas relativas de la obra y la calidad de los objetos. Los márgenes en los que se juega son sencillos: la ignorancia del consumidor.

Las preferencias de los individuos convergen y permiten generar una jerarquía. Solo en un mercado donde todo tenga el mismo precio se harían distinciones por calidad real basada en la experiencia a posteriori o no en argumentos a priori. Por decirlo de otra manera, es poco común que alguien entre en una galería de arte pensando de antemano que le va a gustar lo que va a ver mientras que a todo el mundo le gusta Leonardo mientras está haciendo cola en el Louvre antes si quiera de haberlo contemplado. El mercado de arte se organiza de tal modo que gira alrededor de una jerarquía de artistas que se aceptan como mejores que otros, lo que permite caminar por los museos con mínimos conocimientos y la tranquilidad si se compra en una galería “de vieja escuela” que se está adquiriendo algo “de valor”. Hoy en día la utilidad que se le atribuye a un determinado bien, en este caso artístico, depende del consumo que hagan los demás. Esto también ha provocado un efecto curioso: ahora la Academia somos todos. Hasta mediados del XIX eran las Reales Academias las que dictaban los discursos que legitimaban el arte de cada país, las que designaban quiénes eran artistas y quiénes no, como antes los gremios, y decidían su valor en función de materiales, escalafones, etc. Cuando desaparece la Academia, el público se convierte en tal y aspira a decidir qué es arte de lo que no lo es. Con una salvedad, al artista contemporáneo le da igual lo que el público decida

Esto nos lleva justo al punto de valoración de Banksy y de la mayoría de los artistas que han participado en Dismaland. La originalidad y la transgresión se han convertido en la nueva forma de convención. Nada está más normalizado y estandarizado que la intención de romper lo normal y lo habitual. Al mismo tiempo, la transgresión implica la falta de preocupación por renovar o cambiar las formas de representación. No se trata de establecer cuál es el elemento que aporta o no calidad, o incluso esencia a lo que es o no arte. No se trata de valorar un objeto artístico por su originalidad o transgresión, sino de que entendamos por qué Dismaland es arte en su concepto y no solo en los objetos que la integran.

Así que podemos encontrarnos con cuatro tipos de artistas: los profesionales (generalmente tienden a estandarizarse para vender), los francotiradores (están continuamente cambiando estilos, métodos y formas lo que no necesariamente los aleja del mercado, a veces, de hecho, lo hacen porque es lo que se espera de ellos), los tradicionales (más artesanos que artistas, repiten y casi imitan) y los naïf (aquellos que les da igual el mercado del arte, los estilos, vender o no, y simplemente crean para sí mismos y su entorno).

Es interesante la propuesta de Banksy porque, en cierto modo, los artistas allí expuestos han quedado reducidos a un todo. Todos ellos pertenecen a la categoría de artistas profesionales, pero han sido expuestos bajo el prisma de una idea que, en conjunto, es propia de un francotirador. Al mismo tiempo, es un trabajo artesanal ya que hay partes donde se imita la propia realidad existente, siendo el fin último la expresión de un mensaje en el cual vender no es la parte principal y por tanto se convierten en naïf. Dismaland se convierte así en un verdadero hito en la historia del arte ya que, realmente y quizá por primera vez no estemos ante una producción artística que no quiera vender, de hecho, tiene como finalidad atacar el mismo hecho del mercado del arte como el propio Banksy expuso en su documental *Exit through the gift shop*.

Al fin y al cabo, Dismaland expone obras al mismo nivel y sin objeto de vender de artistas que pertenecen al mercado de las vanguardias mediatizadas, pero también de artistas que hoy por hoy no son prácticamente conocidos. La mediatización de determinados artistas suscita una demanda creciente que es la que, en última instancia lleva a la aparición de fenómenos especulativos dentro del arte. De modo que cuando se ha pagado una cantidad desorbitada por tal o cual obra no habrá un elemento de calidad en el precio, sino que éste responde a valores puramente bursátiles.

El reconocimiento de la calidad del trabajo de un artista es impulsado por las acciones de las instancias de legitimación. Son, al fin y al cabo, personas dedicadas al mundo del arte que tienen la capacidad de asesorar en la compra de obras de arte, elaborar catálogos, redactar críticas, montar una galería, una exposición y, por supuesto, crear el propio objeto. Los artistas, por un lado, juegan el doble papel de asegurarse su visibilidad en el mercado y el de mostrarse militantes de algún tipo de ideología común. En muchos casos acaban desembocando en acciones como la de Banksy. Ya en 2001 el grupo BMPT en Francia, integrado por Buren, Mosset, Parmentier y Toroni, artistas

más que consolidados, organizó exposiciones en París, Londres y New York para mostrar la obra de artistas consagrados como ellos junto a otros emergentes. Con este acto, al igual que Banksy en Dismaland mostrando artistas menos conocidos, se legitima la obra de unos creadores a los que se les pone el sello de “artistas” y a su producción de “arte”.

Esto convierte al arte actual en una acción. Es decir, no es la producción física lo que legitima la obra, sino que el arte existe como acción, como elección de lo que es y no es arte. En este sentido el mercado, el coleccionista, ejecuta un papel fundamental ya que es quien sanciona con un precio el objeto que se le ha propuesto como artístico, con independencia de su calidad. La obra queda así separada de su necesidad de ser comprendida.

### Imagen 3

*Dismaland*, Somerset, Inglaterra, 2015



Nota: Tomada de ( <https://www.admagazine.com/> 21/ 08/ 2015)

En el documental de Banksy llamado “Exit through the giftshop” (salga por la tienda de regalos) trata de responder a los cuestionamientos ya antes postulados por Benjamin en sus últimos años de vida como; ¿qué puede decir el arte en estos tiempos no sólo post-auráticos, sino en la época de reproducción digital y de la circulación global e intensa de imágenes?, al igual que, ¿cómo se puede politizar el arte cuando todo parece ser un gigantesco simulacro dirigido por grandes conglomerados mediáticos para ocultar el mundo y la violencia que el capitalismo acarrea?. Banksy trata de evidenciar estos problemas sin caer en la nostalgia por un orden aurático puro. El documental cuenta la historia de Thierry Guetta, un excéntrico francés que vive en Los Ángeles obsesionado con el mundo de los artistas del graffiti en general y con Banksy en particular. Banksy aparece, siguiendo su costumbre de no revelar su identidad, con una capucha y la voz distorsionada. El verdadero tema de la película es el grado de abstracción y mercantilización que han generado nuestras sociedades capitalistas occidentales. En las sociedades capitalistas contemporáneas el lugar de las relaciones humanas parece ocuparlo ya casi completamente los objetos y las imágenes generadas por ese mundo espectacularizado. En este sentido, Thierry es sólo una imagen en un mundo autoalienado; la humanidad, como escribió proféticamente Benjamin, “se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”. La pregunta que se hace Banksy y el documental es cómo romper con este mundo espectacularizado y autoalienado por la circulación incesante de mercancías e imágenes. Las escenas son relevantes en tanto en cuanto muestran claramente que el graffiti opera contra la creciente privatización del espacio público. No deja de ser notable que los artistas sean perseguidos por inscribir su arte en espacios públicos. El artista del graffiti se resiste a la colonización intensiva de los espacios públicos por parte del capital privado, a la vez que revela constantemente que es el espacio mismo el que está siendo transformado en una mercancía sobre la que no se puede operar sin permiso de sus dueños.

Las obras de Banksy, en particular, tratan de establecer un quiebre, una ruptura en esta lógica mercantilizada del espacio. Así, por ejemplo, una de las intervenciones más famosas de Banksy es una niña con un puñado de globos saltando por encima del muro de la vergüenza en Gaza. (Ver Imagen 4 y 5)

Cuando Banksy ve el documental le recomienda a Thierry abandonar sus aventuras como cineasta y dedicarse a hacer sus propios grafitis. Thierry obedece inmediatamente las órdenes de su ídolo, adquiere una segunda hipoteca sobre su negocio y su casa y se dispone a montar una exposición masiva de su inexistente obra en un enorme edificio abandonado de Hollywood. La exposición es claramente una sarcástica parodia de la factoría de Andy Warhol. La escenificación de la pérdida del aura en la obra de arte adquiere en manos de Guetta tintes grotescos. Sus obras, pintadas por encargo, reproducen, por ejemplo, el rostro de Elvis Presley con una metralleta de juguete de la marca *Fisher Price*. Por si quedara alguna duda sobre las intenciones de Guetta su nombre artístico es *Brainwasher* (lavador de cerebros) y la exposición se llama: *life is beautiful* (la vida es bella). Pero lo más sorprendente no es la delirante exposición de Guetta, sino el hecho de que la recomendación de Banksy junto a una reseña del *LA Weekly*, genere una avalancha de público el día de la inauguración que le reporta beneficios millonarios a Guetta. Es el vaciamiento total de la obra de arte, la evidencia de que el mercado obviamente no distingue contenidos ni formas, sólo responde al valor de cambio.

Banksy logra mostrar hasta qué punto el museo, como repositorio de una memoria colectiva, y el mercado, como instancia de valorización del arte, son una y la misma cosa. *Life is beautiful* muestra, entonces, hasta qué punto el maridaje entre museo y mercado es una farsa de la que todos somos espectadores pasivos: "salga por la tienda de regalos", la obra de arte no sólo ha perdido el aura, sino que ya no se puede distinguir de ningún otro producto del mercado. Banksy consigue volver inservibles las categorías de museo y mercado como relación de poderes institucionales y económicos, pero lo hace reproduciendo el aura del artista individualista, contraponiendo su figura a la de Guetta como incompatibles. El gesto puede entenderse como una denuncia de la farsa democrática que pretende imponer el mercado en lugar de una democracia realmente igualitaria, pero lo hace, paradójicamente, reificando la autoridad del artista como genio individual (un gesto muy anarquista). Si de verdad queremos responder a la estetización de la política, con la politización del arte, las respuestas deben ser colectivas, unir resistencias y hacer de los quiebres de la lógica espectacular del capitalismo semillas de una ruptura más grande y radical; al fin y al cabo, radical viene de raíz y lo que necesitamos es un cambio de raíz.

Así pues, Banksy ha planteado sus posturas políticas al igual que Benjamin piensan que las expresiones artísticas deben salir al mundo real y ayudar a formar la revolución desde las masas, que dejen de existir jerarquías entre los artistas y que se deje de ver a las masas de manera despectiva por no lograr entender al genio creador de la obra de arte encargado de mostrarnos “lo espiritual de su arte”. Benjamin, Banksy y los demás artistas comprometidos tratan de hacer ver los resultados de seguir buscando en el arte la ventana hacia lo espiritual, esto da como resultado el adherirnos a la jerarquía que propone el capitalismo, esto es: asumir que hay un único ser que puede acceder a lo espiritual, abre camino a la idea de que hay un mesías que por medio del arte puede salvar a la humanidad de lo corriente del mundo, por medio del pan espiritual que resulta de sus obras .El arte no tiene un papel mesiánico en la sociedad, en sí mismo no nos va a liberar de lo mundano por medio de un milagro. No hay arte milagroso que pueda salvar al ser humano de su humanidad.

Imagen 4

*Muro de gaza*



Imagen 5

*Muro de gaza*



Nota: Tomada de (<https://www.alejandradeargos.com/> 21 /06/ 2014)

“Si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”. (Benjamin, 2004, pág. 47) Benjamin quita del pedestal mesiánico al arte porque si se asume como ritual, no se puede hacer nada más que contemplarla.

Contemplar al arte ritual tiene el mismo efecto que tiene observar a una virgen, intacta, inmaculada, separada de lo real; una imagen de difícil acceso y cuando se llega a traspasar la forma para poder ver el contenido espiritual, no hace más que marcar la distinción de clases que el arte ritual trae implícita porque no todos logran la conexión (que se supone) con lo espiritual.

La tarea que asume Benjamin (como ya se ha mencionado anteriormente) ante este problema es despojar al llamado Arte de su aura, del sentido ritual que se le atribuye. La denominación no es Arte, sino sólo arte. Ya no es única e irreplicable, sino que busca poder llegar a las masas por medio de la difusión de las obras, sacarlas del museo y reproducirlas para que lleguen al proletariado, a la calle, a los talleres, a las fábricas. El arte, en este sentido, ya no es un privilegio de los que pueden pagar la entrada a un museo, sino que se busca llegar a cada uno de los seres humanos. Esta postura se ve claramente en artistas como Banksy, Rosler o Eliasso, que además crean una invitación para que cualquiera que pertenezca al proletariado pueda ser artista.

La creación y conocimiento del arte pasa a los hombres “comunes” y ya no sólo a aquellos que poseen los medios de producción así, “la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental; se convierte en una distinción fundamental que se reparte en cada caso de una manera u otra. El lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe”. (Benjamin, 2004, pág. 76)

Benjamin dice que cuando el autor deja de pensar que “la situación social presente le fuerza a decidir al servicio de quién quiere él poner su actividad [...] le comprueban que, aunque no lo acepte, trabaja al servicio de determinados intereses de clase”. (Benjamin, 2009, pág. 20) Con esto, se manifiesta (una vez más) la oposición ante las posturas que defiende la concepción de arte puro- autónomo y que afirman que el arte se exime de todo compromiso político.

El artista no es libre, sirve a alguno de los dos bandos sociales, o se es un artista para la burguesía o para el proletariado y al notar para cual se trabaja no queda más que aceptar que el arte, necesariamente, obedece (como herramienta) a tendencias políticas.

“Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante”. (Benjamin, 2004, pág. 85)

El artista ya no necesita una carrera universitaria en arte para poder producirla. Es hora de que el proletariado tome los medios de producción para la creación del arte que vaya dirigida a las masas, pero producida también desde las masas. Se manifiesta en función de los sujetos dentro de su propia vida social e historia. Así el arte se baja del pedestal aurático en el que se encontraba. Ya no es una ventana a lo espiritual, sino que se usa como herramienta para la emancipación de las masas.

Un problema que se podría reclamar en estas posturas es ¿cuál es la calidad del arte? Se supone que las grandes escuelas de arte existen para (por lo menos) mejorar la técnica, pero Benjamin dice que “la tendencia política correcta de una obra implica su calidad”. (Benjamin, 2009, pág. 25)



## CONCLUSIONES

A modo de conclusión, me parece importante resaltar que a partir del pensamiento crítico de Walter Benjamin podemos hablar de la muerte del arte. El arte en su presentación ritual ya no debe seguir, porque es causa de las jerarquías sociales, no sólo en el ámbito artístico sino en lo político. El arte de museos muere, no puede quedarse encerrado esperando a que se corra el velo y nos deje ver a la salvación de la humanidad emanar de ella.

Tras este proceso de la muerte del arte se creería que simplemente hay nihilismo o que de pronto cualquier cosa pudiera ser arte y que por tanto nada lo es, puesto que tras esta muerte lo que hay es una nueva ocasión para el surgimiento y proliferación de las nuevas artes en el mundo postromántico del arte. Como ha señalado muy acertadamente H-G. Gadamer: “todo supuesto final del arte es el comienzo de un nuevo arte”(1996, p.36), desde este punto de vista la muerte del arte no significa tanto el acabamiento del arte, como más bien el punto de partida para nuevas formas de arte, donde la frontera y la interconexión entre el arte y la filosofía se hace muy difícil de trazar. Esta unión entre el arte y la filosofía, debido precisamente al fuerte componente reflexivo que el arte mismo ha adquirido.

Después de Benjamin, el arte en sí mismo no funciona como salvador del ser humano ante la mundanidad, pero sí sirve como herramienta que, si logra reproducirse de tal modo que las obras puedan impactar a las masas en su vida cotidiana, éstas se emancipen. La muerte del arte, va más allá de discusiones entre artistas e intelectuales, es algo que impacta la vida de todo ser humano dentro del régimen en el que se encuentre.

La discusión sobre la existencia del arte va más allá de lo estético, sus implicaciones ontológicas y políticas, en tanto tales, nos incluyen en sistemas que pueden ser jerárquicos y podemos esperar a que nuestro artista redentor venga a salvarnos del mundo, con la religiosidad que se presenta, y la posibilidad de un fascismo; o bien podemos producir arte desde nuestra cotidianeidad y así, como se produce desde las masas, poder impactar en las masas mismas dejando que las obras sean reproducidas para tener un mayor alcance ideológico y aportar la chispa que se necesita para poder

encender (en sentido destructivo) la enajenación y abrir paso a la emancipación del proletariado. Hoy, el arte llega a todas las personas que tengan acceso a internet, se hace por medio páginas como Art Project de Google que pretenden ser un poco más formales, pero también están las redes sociales y los llamados “memes” que cumplen con la función de adecuar las obras artísticas a la vida social presente. No se trata de una apología a dichos medios de comunicación, pero el proyecto benjaminiano se ve beneficiado por la facilidad que se tiene para reproducir las obras

Es importante mencionar que En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin procuró fundar una estética materialista, reconsiderando la relación que el marxismo había establecido entre la estructura y la superestructura. Así como entendió el aura estético como una ilusión objetiva, dio cuenta de las modificaciones que los avances técnicos produjeron en el carácter mismo del arte. Con esto, planteó la posibilidad de estudiar el arte no como esfera separada de la vida y la sociedad sino en tanto que parte de ella. Pero no como fenómeno, como resultado superficial de un modo de producción, sino como llave de su transformación.

Este nuevo concepto de arte, en el que atisba las posibilidades de superar las dicotomías burguesas, tiene un potencial político en cuanto permite deshacer la alienación de la percepción. Si el proyecto de Benjamin fue configurar la superestructura onírica de la sociedad capitalista, dar cuenta del re-encantamiento de la sociedad moderna, del fetichismo de la mercancía que reactiva poderes míticos en la forma de fantasmagorías, creemos que es en el arte transformado en la época de su reproductibilidad técnica donde encontró la posibilidad de provocar el despertar de este sueño colectivo. En este sentido, el arte ya no restringe su validez a la esfera particular de la experiencia estética, sino que, a partir de esta experiencia, pone en cuestión la percepción en general y, con esto, cuestiona y conmociona la vivencia cotidiana, las formas de transmisión del pensamiento, la manera de entender la historia, las posibilidades de acción. Así pues, el arte politizado produce, para Benjamin, una nueva forma de percepción.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1984). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.
- \_\_\_\_\_. (2003). Compromiso. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal
- \_\_\_\_\_. (2001) “Caracterización de Walter Benjamin”, en: *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra.
- Adorno y Max Horkheimer, (2005) *La dialéctica de la Ilustración*. Trad. de Juan José Sánchez. Madrid, Trotta.
- Adorno, T. W. y Benjamin, W., (1998) *Correspondencia (1928-1940)*. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, ed. por Henri Lonitz, Madrid, Trotta,.
- Benjamin, W. (1988). *El concepto de la crítica del arte en el romanticismo alemán*. España: Península.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos y teorías del fascismo alemán*. En *para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV, Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2004). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Itaka.
- \_\_\_\_\_. (2013). *El surrealismo*. España: Casimiro Libros.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Las afinidades electivas de Goethe*. Madrid: gredos.
- \_\_\_\_\_. (1990) *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Charles Baudelaire*. Madrid: Ítaca.
- \_\_\_\_\_. (2009) sobre el concepto de historia. En Oyarzún, p. (comp) *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Acis/LOM ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2005) *Libro de los Pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Tesis sobre la historia*. Introd. y trad. de Bolívar Echeverría. México, Itaca/uacm.
- \_\_\_\_\_. (1978) *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Buch- Morrs,S, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Breron, André. (1967). *Surrealismo frente al Realismo Socialista*. Tusquets Editor.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Alianza Editorial.
- Eagleton, T., (1985) *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Londres, Verso.
- Gadamer, H.-G.(1996), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. Madrid: Abada.

- Holderlin, F , (1991) *Los himnos de Tubinga*. Traducción y estudio introductorio de Carlos Duran y Daniel Inerrity. Edición bilingüe. Madrid, Ediciones Hiperión.
- Jay, M. (2003). *La ideología estética' como ideología o ¿qué significa estetizar la política?.* En *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- Kracauer, S, (2008) *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- Lenin, V. (1975), *Materialismo y Empiriocriticismo*, Pekin, Ediciones en lenguas extranjeras Pekin.
- Lukács, G, Estética I,(1965) *Cuestiones preliminares de la estética, "alegoría y símbolo"*, Barcelona, Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (1950) *Goethe y su tiempo, Goethe und seine Zeit*, Berlín.
- \_\_\_\_\_ (1975) *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo.
- Marchán, S,(1982) *La estética en la cultura moderna*, G.GILI.
- Marcuse, Herbert, (1942). *La nueva mentalidad Alemana*. Medellín: Universidad de Antioquía., Kellner, Douglas (editor).
- \_\_\_\_\_ (1941), *El Estado y el individuo en el nacionalsocialismo*. Medellín: Universidad de Antioquía. Douglas Kellener (editor).
- Marx, k, (1973) *El capital*, México, FCE.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Introducción general a la crítica de la economía política*, México D,F, Siglo veintiuno Editores.
- Menninghaus, W, (1993) "Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin" en: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. La visión latinoamericana*, Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), Buenos Aires, Alianza Editorial/ Goethe-Institut, pp. 37-56.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Revueltas, José, (1981) "El realismo en el arte" en *cuestionamientos e intenciones (ensayos)*. México, Editorial Era.
- Sartre, J-P. (2008). Presentación de los tiempos modernos. En *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Schlegel, F. (1994). Fragmentos del Lyceum. En *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza
- Subirats, E, (1998) "Introducción", en W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid, Taurus.
- Yvars, J. F., (1994) "Notas para una teoría de la crítica en Walter Benjamin", en: *Para Walter Benjamin*, Ingrid Seheurmman y Konrad Seheurmman (eds.), Bonn, AsKI, Inter Naciones, pp. 240-247.