

# Los peligros de la estética en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

POR **MARÍA MERCEDES ANDRADE\***

FECHA DE RECEPCIÓN: 16 DE JULIO DE 2009  
FECHA DE ACEPTACIÓN: 21 DE SEPTIEMBRE DE 2009  
FECHA DE MODIFICACIÓN: 5 DE OCTUBRE DE 2009

## RESUMEN

En este artículo se discute el texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, se analiza la crítica de Benjamin de una “estética desinteresada” y se exploran las dos alternativas que plantea el texto: la estetización de la política y la politización de la estética. Con el fin de ilustrar las advertencias de Benjamin acerca de los “peligros de la estética” se establece una comparación con el cuento de Franz Kafka *En la colonia penitenciaria*. Finalmente, el artículo subraya algunos puntos comunes de Benjamin con la tradición estética alemana.

## PALABRAS CLAVE:

*Estética; política; Walter Benjamin; Franz Kafka; obra de arte; reproducción técnica.*

## The Dangers of Aesthetics in “The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility”

### ABSTRACT

This article engages with Walter Benjamin's essay, “The Work of Art in the Era of Its Technical Reproducibility”. It analyzes Benjamin's criticism of a “disinterested aesthetic” and explores the two alternatives that he suggests: the aestheticization of politics and the politicization of aesthetics. In order to illustrate the warnings that Benjamin makes regarding the “dangers of aesthetics,” the article makes a comparison with Franz Kafka's story, *In the penal colony*. It concludes by underlining some of the similarities between Benjamin and the German aesthetic tradition.

### KEY WORDS:

*Aesthetics, Politics, Walter Benjamin, Franz Kafka, Works of Art, Technical Reproduction.*

## Os perigos da estética na “Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”

### RESUMO

Neste artigo o texto de Walter Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” é discutido; analisa-se, igualmente, a crítica de Benjamin duma “estética desinteressada” e exploram-se as duas alternativas colocadas pelo texto: a estetização da política e a politização da estética. Visando a ilustração das advertências de Benjamin sobre os “perigos da estética”, estabelece-se uma comparação com o conto de Franz Kafka *Na colônia penal*. Finalmente, o artigo destaca alguns pontos comuns de Benjamin como a tradição estética alemã.

### PALAVRAS CHAVE:

*Estética, política, Walter Benjamin, Franz Kafka, obra de arte, reprodução técnica.*

\* Ph.D. en Literatura Comparada, SUNY Stony Brook, Estados Unidos, M.A. en Filosofía, New School for Social Research, Estados Unidos; M.A. en Literaturas Hispánicas, SUNY Stony Brook, Estados Unidos. Este artículo hace parte del Proyecto FAPA “Lecturas de Walter Benjamin”, financiado por la Universidad de los Andes. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: Una personalidad “proteica y múltiple”: modernidad, colección e identidad en *De sobremesa. La Habana elegante* (www.habanaelegante.com) 46, 2009; Metáforas de una nación en crisis: una visión panorámica de la novelística del Nueve de Abril en la década del cincuenta. *Revista Nuestra América: Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana* (en prensa); The Limits of the Modern Nation in *El Gráfico. Revista Hispánica Moderna* 60, No. 2: 143-157, 2007. Actualmente se desempeña como profesora asociada del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: maandrad@uniandes.edu.co.

**E**n un cuento de Franz Kafka titulado *En la colonia penitenciaria*, de 1914, el narrador describe una colonia penal ubicada en una isla imaginaria, donde mediante el uso de “un aparato singular” (Kafka 1995, 5) se pone en práctica un extraño método de castigo. Se cuenta que un explorador extranjero ha sido invitado por el nuevo comandante de la isla a presenciar la ejecución de un prisionero, la cual está a cargo de un personaje identificado como “el oficial”, defensor entusiasta del procedimiento. El oficial le explica al explorador las virtudes del proceso y el funcionamiento detallado de la máquina de ejecución, mientras observa el aparato “con cierta admiración”, a la vez que lo limpia y pule con esmero y con respeto (Kafka 1995, 5). El aparato consta de tres partes, la primera de las cuales se denomina “la Rastra”: “las agujas están colocadas en ella como los dientes de una rastra, y el conjunto funciona, además, como una rastra, aunque sólo en un lugar determinado y con mucho más arte” (Kafka 1995, 10). La parte inferior es “la Cama”, una plataforma cubierta de algodón que se amolda al cuerpo del condenado, quien se acuesta boca abajo sobre ella, atado mediante unas correas y con una pequeña mordaza de fieltro que ahoga sus gritos. Finalmente el “Diseñador”, del mismo tamaño que la Cama, está ubicado en la parte superior del aparato y de él se suspende la Rastra. Dentro del Diseñador se ponen los patrones o diseños que guiarán el funcionamiento de la Rastra. La sentencia, dice el oficial, “consiste en escribir sobre el cuerpo del condenado, mediante la Rastra, la disposición que él mismo ha violado” (Kafka 1995, 14), sin juicio previo y sin que se le haya explicado su condena, durante doce horas consecutivas hasta que “se haga justicia”, es decir, hasta causarle la muerte.

Durante la explicación del oficial llama la atención cómo éste expresa siempre su admiración y veneración por la máquina, celebrando su precisión y complejidad. Constantemente invita al explorador, quien desapruueba en silencio, a “apreciar la labor de la Rastra y de todo el aparato”, a prestar atención a los “muchísimos adornos” (Kafka 1995, 24) de los diseños, a “admirar” (Kafka 1995, 32) el procedimiento judicial, e intenta convencerlo de que la Rastra tiene “mucho más arte” (Kafka 1995, 10) que la herramienta ordinaria del mismo nombre. A lo largo del cuento se enfatiza así en repetidas ocasiones que la actitud del oficial evidencia una apreciación estética de la máquina, una fascinación con su

belleza y perfección. Aunque el régimen del nuevo comandante que gobierna la colonia no apoya este sistema de castigo, el oficial aún recuerda los tiempos gloriosos en los cuales cada ejecución era un evento público anticipado por todos:

Ya un día antes de la ceremonia, el valle estaba completamente lleno de gente; todos venían sólo para ver; por la mañana temprano aparecía el comandante con sus señoras; las fanfarrias despertaban a todo el campamento; yo presentaba un informe de que todo estaba preparado; todo el estado mayor –ningún alto oficial se atrevía a faltar– se ubicaba en torno de la máquina [...] La máquina resplandecía, recién limpiada [...] Y entonces empezaba la ejecución. Ningún ruido discordante afeaba el funcionamiento de la máquina. Muchos ya no miraban; permanecían con los ojos cerrados, en la arena; todos sabían: ahora se hace justicia (Kafka 1995, 34).

Comienzo este ensayo con una referencia al cuento de Kafka no sólo por tratarse de un autor por cuya obra Walter Benjamin demostró un gran interés, sino porque considero que este cuento puede iluminar el argumento benjaminiano que me propongo discutir a continuación.<sup>1</sup> El cuento de Kafka plantea interrogantes en torno a la estetización de la violencia y en torno a las relaciones entre estética y política que guardan una gran afinidad con aquellas que Benjamin plantea, además de dar cuenta de los aspectos comunales y rituales de un espectáculo que se torna ciego ante cuestiones éticas y políticas. Este texto de Kafka, como se verá más adelante, coincide en muchos aspectos con los planteamientos de Benjamin en su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y por ello puede servir de ilustración en su discusión. Por otra parte, con frecuencia se ha leído “En la colonia penitenciaria” como una representación alegórica de la vida bajo sistemas políticos totalitarios, y, dada la preocupación de Benjamin con este problema a lo largo del ensayo sobre la obra de arte, un diálogo entre los dos textos puede resultar iluminador.<sup>2</sup>

1 Benjamin escribió cuatro textos sobre Kafka: “Franz Kafka: de la construcción de la muralla china”, que fue presentado como una pieza para radio en 1931; “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte”, publicado en el *Jüdischer Rundschau* en 1934; “Reseña de Franz Kafka de Max Brod”, una reseña crítica de la biografía escrita por Max Brod, escrita en 1938 y nunca publicada, y la carta a Gershom Scholem sobre Franz Kafka, escrita en 1938.

2 Ver el ensayo de Russell Samolsky, *Metaleptic Machines: Kafka, Kabbalah, Shoah*, donde el autor hace un recuento de las lecturas de Kafka como prefiguraciones del nazismo (Samolsky 1999).

En una carta escrita a Max Horkheimer en 1935 Walter Benjamin comenta los alcances del ensayo en el cual trabajaba entonces, y señala cómo sus reflexiones en dicho texto “avanzan en la dirección de una teoría materialista del arte” (Benjamin 1994, 509).<sup>3</sup> De manera más radical, sostiene que “el momento en el que se cumple el destino del arte ha llegado para nosotros, y yo he captado su firma” (Benjamin 1994, 509), con lo cual deja claro que su texto da cuenta de cambios profundos en los campos de la producción artística y de la estética. Confirmando las expectativas de su autor, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” llegaría a marcar un hito en las discusiones sobre estética durante el siglo XX.<sup>4</sup> Además de hacer una descripción de los cambios radicales que, según Benjamin, han afectado la obra de arte durante el desarrollo de la modernidad industrial, dicho ensayo constituye una crítica directa de algunas nociones fundamentales de la tradición estética moderna, a la vez que, en mi opinión, desde otra perspectiva mantiene un nexo con otros elementos del pensamiento moderno, tales como la defensa de una cierta noción de racionalidad, el llamado a la crítica y la creencia en el potencial utópico del arte.

Uno de los aspectos más notables del texto, si bien no necesariamente el más estudiado, es el cuestionamiento de una noción de estética “pura”, según la cual el juicio estético se caracterizaría por su desinterés, y la esfera estética, por su autonomía. Dicho de otra manera, en este texto Benjamin evidentemente entabla una discusión con la estética moderna y, en particular, con la herencia kantiana de la cual se desprenderían nociones “tradicionales” (Benjamin 2003a, 252) como “la creatividad y el genio, el valor eterno y el misterio” (Benjamin 2003a, 252).<sup>5</sup> A estas nociones “tradicionales” Benjamin opone una propuesta consecuente con los presupuestos marxistas sobre los cuales se articula su texto, y que según él lograrían darle a la teoría del arte “una forma

verdaderamente contemporánea” (Benjamin 1994, 508). Para algunos esta propuesta supone un cuestionamiento de toda la filosofía estética moderna e incluso la destrucción de modelos estéticos anteriores. Sin embargo, desde otro punto de vista es preciso reconocer que su discusión mantiene un diálogo con dicha tradición e, incluso, conserva ciertos elementos de ella.<sup>6</sup> En este ensayo me interesa discutir por qué y de qué manera en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, y en general en la obra tardía de Benjamin, se cuestiona la noción de una estética “pura”, a la vez que se establece un diálogo con la filosofía estética anterior. Para ello me referiré al cuento de Kafka, puesto que considero que es posible leerlo como un ejemplo del tipo de “estética pura” cuyos peligros Benjamin devela en su ensayo.

Según plantea Kant en la *Crítica del juicio*, el juicio estético difiere del “juicio de conocimiento” (Kant 1961, 45) en que su “motivo determinante sólo puede ser subjetivo” (Kant 1961, 45), aunque, al igual que el juicio de conocimiento, goza de universalidad (Kant 1961, 55). Para Kant el placer que produce lo bello es un “placer puro desinteresado” (Kant 1961, 47), un placer que nada tiene que ver con la existencia del objeto sino únicamente con su representación. En esta medida, el juicio sobre lo bello se diferenciaría no sólo del conocimiento sino también del juicio sobre lo bueno, el cual Kant califica como interesado o dependiente de la existencia del objeto. De ahí que para Kant el juicio estético “sea meramente contemplativo” (Kant 1961, 51), un placer “ajeno a todo interés” (Kant 1961, 53). Según esta caracterización, el terreno de la estética se distingue no sólo del campo del conocimiento, sino también del campo de la *praxis* humana, de la ética tanto como de la política.

Como explicaré posteriormente, Benjamin se opone a la noción de un juicio estético meramente contemplativo, en primer lugar, cuestionando la posibilidad de una estética totalmente desligada de otras ramas del quehacer humano, y en segundo lugar, argumentando que la actitud de contemplación ha caducado y que cualquier supervivencia de la idea de un juicio estético neutro encierra para el presente en el cual Benjamin escribe una serie de peligros que no pueden ser ignorados. Por esta

3 Todas las traducciones de textos consultados en inglés son mías.

4 Benjamin publicó la primera versión de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en 1935, en el *Zeitschrift für Sozialforschung*. La segunda versión (1936), así como la tercera (1938), son versiones ampliadas y revisadas, que Benjamin no publicó en vida. La tercera versión, como anota el editor de *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 4, sirvió de base para la primera publicación alemana de los escritos de Benjamin en 1955 (Eiland y Jennings 2003, 270). En este ensayo me referiré a la tercera versión, tal y como aparece en la traducción al inglés. Ver Benjamin (2003a).

5 Según Kai Hammermeister en *The German Aesthetic Tradition*, a pesar de las obvias diferencias entre los autores de la tradición germánica de la estética moderna, “se establecieron posiciones paradigmáticas en la filosofía estética durante el período del idealismo alemán y el romanticismo” (Hammermeister 2002, xii). El ensayo de Benjamin interpela justamente a esta tradición.

6 Para Alexander Gelley, “no hay duda de que sus textos [los de Benjamin], especialmente los del último período, anticiparon y en parte estimularon la reacción masiva en contra de la estética que hemos presenciado en las últimas dos o tres décadas. Pero esto no debería oscurecer el papel central que ciertos elementos de la tradición estética cumplieron en su pensamiento” (Gelley 1999, 935).

razón, más allá de las numerosas lecturas que se han hecho del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte y que tienden a enfocarse en la transformación del arte en la modernidad industrial, con la concomitante pérdida de aquello que él denomina “aura”, quiero resaltar aquí en qué medida dicho ensayo encierra una teoría sobre los peligros de la estética, así como una propuesta para su renovación. Me interesa analizar por qué para Benjamin la noción de una estética “pura” supone una propuesta peligrosa, discusión que está íntimamente ligada a la relación entre estética y política que se propone en el ensayo sobre la obra de arte y en toda la obra tardía de Benjamin.

A lo largo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin resalta el carácter histórico de la obra artística, en primera instancia, en lo que se refiere al ámbito de la tecnología empleada para su producción y reproducción. Desde este punto de vista, el ensayo es evidentemente una elaboración de lo propuesto por Marx en el “Prefacio” a la *Contribución a la crítica de la economía política*, a saber, que “el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad, sino, por el contrario, es la realidad social la que determina la conciencia” (Marx y Engels 1946, 37).<sup>7</sup> Fiel a esta noción, Benjamin propone que los cambios en la tecnología de la producción de la obra artística tienen efectos sobre “todas las áreas de la cultura” (Benjamin 2003a, 252), si bien sólo hasta el momento es posible reconocer el significado de dichos cambios. Benjamin hace un recuento histórico de las transformaciones en las tecnologías de producción y reproducción de obras artísticas desde la Edad Media hasta el surgimiento del cine, mostrando cómo en la época en la que escribe, la época de la “reproducción técnica” (Benjamin 2003a, 254), ocurre un cambio fundamental en la obra de arte, en la medida en que gracias al desarrollo de nuevas tecnologías se pierde su carácter único, y con ello, la noción de su autenticidad (Benjamin 2003a, 254). Así, con la reproducción técnica se pierde el “aura” del objeto, se “devalúa el aquí y el ahora de la obra de arte”, a la vez que se “separa el objeto reproducido de la esfera de la tradición” (Benjamin 2003a, 254).

Ya en la descripción que hace Benjamin de la obra de arte en épocas anteriores a su reproducción técnica está implícita una primera crítica de la noción de un juicio estético meramente contemplativo, así como de

la supuesta autonomía de la esfera estética, mediante la conexión que Benjamin establece entre la apreciación de la obra de arte y el ritual. Para Benjamin, en épocas anteriores a la reproducción técnica la recepción de la obra de arte estaba “incrustada” en el contexto de la tradición y “hallaba su expresión en un culto” (Benjamin 2003a, 256). Benjamin señala cómo las primeras obras artísticas surgieron al servicio de la magia y de la religión, y argumenta que todas las formas posteriores de recepción y creación de la obra que se fundamentaban en su existencia aurática, es decir, en su carácter único e irreplicable, eran, de un modo u otro, extensiones o variaciones de esta actitud de culto. Con estas afirmaciones estaría cuestionando la supuesta neutralidad del juicio estético, señalando que en realidad la obra de arte dentro de este sistema tiene una función específica, un “valor de uso”, y que, por lo tanto, está vinculada a otros aspectos de la vida humana y no constituye una esfera aparte: “el valor único de la obra de arte ‘auténtica’ tiene su base en el ritual, fuente de su valor de uso original” (Benjamin 2003a, 256). Según Benjamin, el “culto secular de la belleza” (Benjamin 2003a, 256), que abarcaría el período desde el Renacimiento hasta el surgimiento de la fotografía, no sería otra cosa que una modalidad de la función religiosa de la obra de arte. Así, la idea de un juicio estético puramente contemplativo, la idea de la autonomía de la esfera artística y aquellas nociones que Benjamin denomina como “tradicionales”, serían elementos constitutivos de una sacralización del campo del arte, la versión laica de una actitud teológica en la cual la obra artística remplazaría el culto a la divinidad. La idea de “arte puro” no es entonces otra cosa que una “teología negativa” (Benjamin 2003a, 256), una secularización de prácticas y creencias originalmente ligadas al culto de lo sagrado.

Dado el conocimiento de Benjamin de la obra de los románticos alemanes, pueden traerse a colación las reflexiones de Friedrich Schlegel en su *Conversación sobre la poesía*, de 1799, como un ejemplo de esta tendencia a entender el arte como una religión. Así, para Schlegel, los seres humanos “no tenemos nunca ni tendremos jamás otro objeto ni otra materia de toda nuestra actividad y alegría que el único poema de la divinidad, del que somos parte y fruto: la tierra. Somos capaces de oír la música del mecanismo infinito, de comprender la belleza del poema, porque en nosotros vive también una parte del poeta, una chispa del espíritu creador” (Schlegel 2005, 34). Con Schlegel la poesía y, en general, el arte son elevados al nivel sagrado hasta el punto de que la poesía adquiere connotaciones religiosas. Semejantes aproximaciones tanto a la creación estética como a su recepción ilustrarían la

7 Cito aquí la versión del “Prefacio” que aparece en la antología de textos de Karl Marx y Friedrich Engels titulada *Sobre la literatura y el arte*.

tesis de Benjamin de que durante la modernidad, en las épocas anteriores a la reproducción técnica, el arte estaba ligado a la función ritual.

Una vez Benjamin ha redefinido la apreciación desinteresada de la obra como una variante del culto y del ritual, y, por lo tanto, cuestionado la “pureza” del juicio estético, el segundo nivel de su argumento en contra de la estética contemplativa tiene que ver con su descripción de la manera como la obra de arte se ha transformado a lo largo de la historia, y cómo ciertos modos de su recepción se han visto alterados por los cambios tecnológicos. Para Benjamin las nuevas formas artísticas –tales como la fotografía y el cine– que han surgido con el desarrollo de la tecnología y para las cuales la reproductibilidad no es una mera contingencia sino una característica fundamental cambian radicalmente el estatus de la obra de arte. Con la pérdida del “aquí y el ahora” de la obra se desvanece la preocupación por su autenticidad y se esfuma su valor de culto. Dichos cambios, por lo tanto, exigirían una actitud diferente por parte del público que se aproxima a obras de este tipo, obligándolo a abandonar actitudes de veneración ligadas a la producción de obras anteriores a la reproducción técnica. No obstante, las reflexiones sobre el arte no se ajustan de manera inmediata a los cambios tecnológicos: el debate decimonónico acerca de si la fotografía es un arte o no, o el de comienzos del siglo XX en torno al cine, serían muestras de la dificultad por parte del público y de los críticos para comprender el alcance de los cambios ocurridos en el terreno del arte. De todas maneras, estos cambios implicarían que las nociones de estética anteriores deben ser abandonadas, pues desde que la reproducción tecnológica logró separar al arte de su función de culto, asegura Benjamin, “toda apariencia de autonomía en el arte desapareció para siempre” (Benjamin 2003a, 258). Según Benjamin, a los cambios en la obra de arte, así como a los cambios que deberán acompañarlos en el campo de la teoría estética, se les suman los cambios ocurridos en los modos de percepción del ser humano. Los cambios tecnológicos están ligados al surgimiento de las masas urbanas, que exigen una proximidad con los objetos y exhiben una pasión por superar el carácter único del objeto (Benjamin 2003a, 255). A través de la reproducción técnica se lograrían ambas metas. Adicionalmente, Benjamin señala que las nuevas formas artísticas fundamentadas en la reproducción técnica requieren modos de aprehensión para los cuales la “concentración y evaluación” (Benjamin 2003a, 267) ya no son apropiadas: “las masas buscan distracción” (Benjamin 2003a, 264), dice Benjamin, con lo cual se refiere, por un lado, a su interés por buscar la diversión

a través del espectáculo, así como a la ausencia de concentración que propician las nuevas tecnologías.<sup>8</sup>

Benjamin no explica en detalle qué representan para él la función de culto de la obra de arte y su asociación con el ritual. Sin embargo, tanto a partir de algunos comentarios del ensayo sobre la obra de arte como de otros textos suyos de la época se puede deducir que las connotaciones de éstos son primordialmente negativas. Si bien Benjamin menciona que con la pérdida del aura se pierde también un sentido de totalidad y de integración, como en el caso del actor de cine, quien constituye para él un modelo de alienación y fragmentación de la experiencia (Benjamin 2003a, 260), también es cierto que los términos que Benjamin utiliza al hablar del declive de la función de culto revelan su actitud negativa hacia ella. Ya desde un comienzo habla de cómo la reproducción técnica “emancipa la obra de arte de su sumisión parasítica al ritual” (Benjamin 2003a, 256), lo cual indica claramente que dichas transformaciones son percibidas como algo positivo. Por otra parte, como ya se ha dicho, Benjamin resalta los orígenes de la función de culto en la magia y la veneración de lo sagrado. Así, por ejemplo, al hablar de la manera errada como algunos autores han comprendido el cine, señala que hay quienes equivocadamente insisten en buscar en él “si no de hecho un significado sagrado, sí al menos uno sobrenatural” (Benjamin 2003a, 259), es decir, un significado que correspondería al período anterior a la reproducción técnica. Benjamin se refiere a los comentarios sobre cine del poeta Franz Werfel como un ejemplo de la incompreensión de los críticos de este nuevo medio, y señala cómo Werfel aspira a que el cine logre dar expresión a “lo fantástico, lo maravilloso y lo sobrenatural” (Benjamin 2003a, 259), nociones que Benjamin claramente no ve como pertinentes para las nuevas tecnologías, pues corresponderían a la etapa anterior de la obra de arte. Asimismo, resalta las conexiones entre lo ritual y lo escondido, misterioso y secreto: “el valor de culto como tal tiende hoy, al parecer, a mantener la obra fuera de la vista: ciertas estatuas de dioses son sólo asequibles para el sacerdote en la cámara del templo” (Benjamin 2003a, 257). Por otra parte, la obra de arte en su función de culto propicia un encantamiento que es comparable con el ser absorbido por ella: “una persona que se concentra frente a una obra de arte es absorbida por ella; entra dentro de la obra al igual que, según la leyenda, un pintor chino entró en su cuadro terminado

8 El término alemán *Zerstreuung*, que Benjamin utiliza aquí, significa, por un lado, “entretenimiento” y, por otro, “distracción”, en el sentido de “dispersión”.



mientras lo contemplaba” (Benjamin 2003a, 268). La contemplación de la obra de arte está ligada, por lo tanto, a una identificación con ella, a un acercamiento y compenetración, a una pérdida de distancia.

En otros textos Benjamin ha dejado más clara su posición con respecto al encantamiento producido por el misterio y la magia de la obra de arte. En su ensayo “¿Qué es el teatro épico?”, publicado originalmente en 1938, Benjamin discute la obra de Brecht, el polo opuesto del arte contemplativo, dado que se dirige no a un público desinteresado sino a personas “que tienen un interés en la materia” (Benjamin 2003b, 302). Para él, Brecht ha logrado superar aquellos elementos del teatro que aún tienen las huellas de su origen en el ritual (Benjamin 2003b, 307), con lo cual puede decirse que su obra aparece como el contrario de la obra de arte “aurática” y como un tipo de obra acorde con los cambios tecnológicos ocurridos a partir del siglo XIX y, especialmente, durante el XX. Benjamin celebra la manera como el teatro épico de Brecht no permite la compenetración del público con los personajes, pues en él “prácticamente no se apela a la empatía del espectador. El arte del teatro épico consiste en producir sorpresa, en lugar de empatía” (Benjamin 2003b, 304), impidiendo compenetración e identificación. La sorpresa en las obras de Brecht tiene que ver con la forma como en éstas se interrumpe constantemente el contexto (Benjamin 2003b, 305), imposibilitando una fusión del público con los personajes y, en cambio, invitando a la reflexión y a la crítica. Según Benjamin, la obra de Brecht propicia “shocks”, los cuales logran generar intervalos que “socavan la ilusión del público y paralizan su disposición a la empatía. Estos intervalos ocurren con el fin de que el público pueda responder de manera crítica a las actuaciones de los actores” (Benjamin 2003b, 306). Según estas descripciones, lo valioso de la obra de Brecht es haber superado la tendencia a la ilusión y la empatía que hasta entonces habrían prevalecido en el teatro, generando, en cambio, una actitud activa y crítica por parte del público. En el ensayo sobre la obra de arte Benjamin encuentra la posibilidad de esta misma actitud crítica en el público que ve la actuación de un actor en la pantalla de cine. Para Benjamin, a diferencia de la experiencia “total” de la obra de teatro tradicional, en la cual el espectador se ve transportado a otra realidad, la experiencia del cine es fragmentaria y no existe ningún tipo de contacto personal con el actor, razones por las cuales “el público puede tomar la posición de crítico” (Benjamin 2003a, 260). Más aún, “es inherente a la tecnología del cine [...] que todo el que lo presencia lo hace como un cuasi-experto” (Benjamin 2003a, 262), es decir, como un analista.

Por otra parte, es pertinente señalar que en la obra tardía de Benjamin –notablemente, en su texto inconcluso el *Libro de los pasajes*–, términos como “magia”, “mito” y “ensueño” tienen connotaciones negativas, pues se asocian con lo que Susan Buck-Morss ha llamado el “reencantamiento del mundo social” (Buck-Morss 1997, 253) en el capitalismo. Como señala Buck-Morss, al contrario que Weber, Benjamin ve el siglo XIX como el escenario de un nuevo encantamiento. Se trata de un período que presencia el retorno de fuerzas míticas a través del triunfo de la “fantasmagoría”, “un show de ilusiones ópticas de linternas mágicas” (Buck-Morss 1997, 81). Para Benjamin, con el capitalismo “un nuevo sueño se apoderó de Europa, y, a través de él, la reactivación de fuerzas míticas” (Benjamin 1999, 391). Apoyándose en la noción de Marx de fantasmagoría que aparece en el capítulo de *El capital* dedicado al análisis del fetichismo de la mercancía, la propuesta de Benjamin en este libro consiste en develar la realidad que se oculta detrás de ese mundo fantasmagórico.<sup>9</sup> Por esta razón, la palabra “despertar” aparece de manera recurrente en el *Libro de los pasajes*, ya que a Benjamin le interesa encontrar el antídoto de la magia hipnótica del mundo del comercio y la mercancía. Así, por ejemplo, Benjamin compara su labor con la del surrealista Louis Aragon, en los siguientes términos: “mientras que Aragon persiste en el terreno del sueño, aquí la preocupación es encontrar la constelación del despertar” (Benjamin 1999, 458). Más aún, identificando el mundo del encantamiento con la locura, propone que su labor consiste en “avanzar con el hacha afilada de la razón” (Benjamin 1999, 456). Con esto quiero reforzar que términos como encantamiento y magia tienen implicaciones claramente negativas dentro de la obra benjaminiana, y que sus referencias a ellos en el ensayo sobre la obra de arte tienen una intención crítica.

Para Benjamin la actitud contemplativa ante la obra de arte da como resultado la alienación (2003a, 270), entendida como la automarginación del individuo y la parálisis de la crítica. Retomando el cuento de Kafka con el cual comencé este ensayo, la estetización de la máquina, su contemplación “desinteresada” por parte del oficial, quien ante todo ve la perfección de su funcionamiento y lo sublime de los antiguos rituales, le impiden criticar el sistema judicial de la colonia como sí lo puede hacer un observador externo, como lo son

9 Dice Marx en *El capital*: “la forma de la mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo dentro de la cual aparece no tienen relación alguna con la naturaleza física de la mercancía y las relaciones materiales que de allí surgen. No es otra cosa que una relación específica entre hombres que asume aquí, para ellos, la forma fantástica [*die phantasmagorische Form*] de una relación entre cosas” (Marx 1990, 165).

el explorador y el lector del texto. Según la interpretación de Danielle Allen, “la obsesión del oficial con la belleza de su máquina le impide un análisis ético riguroso de sus prácticas de castigo. Su belleza, definitiva a sus ojos, constituye una distracción” (Allen 2001, 333). El culto a la belleza del aparato absorbe al oficial hasta el punto de impedirle comprender la relación entre la obra (en este caso, la máquina y/o la ejecución) y sus dimensiones éticas y políticas, y, por lo tanto, presenta una visión parcial y sesgada que limita la posibilidad de reflexión acerca de los efectos de la máquina. De esta manera, el cuento de Kafka mostraría cómo la actitud contemplativa del oficial y la supuesta neutralidad de su juicio estético obstruyen la posibilidad de una reflexión ética. Más aún, la situación del oficial mostraría justamente lo falaz de la supuesta neutralidad de su actitud contemplativa, pues resulta evidente tanto para el lector como para el explorador que su actitud no es ajena a la ideología a la cual pertenece, sino que, por el contrario, ambas son inseparables. Es decir, la percepción estética “desinteresada” del oficial, su veneración de la máquina y su nostalgia ante los aspectos rituales de la puesta en escena de la justicia bajo el régimen del comandante anterior son posibles únicamente porque el oficial participa de una cierta ideología.<sup>10</sup>

La situación del oficial sería signo de una ausencia de distancia, de una compenetración del personaje con los valores del antiguo sistema. Esta compenetración del oficial con el sistema se torna literal hacia el final del cuento, cuando el personaje –al comprender que el explorador tampoco comparte su apreciación por la máquina y que, por ende, el sistema será abolido por el nuevo comandante– se sacrifica a sí mismo y se convierte en el último objeto de aquel ritual. Su suicidio obedece, más que a una preocupación práctica sobre su incierta situación laboral bajo el nuevo régimen, a su lealtad total al sistema anterior y su imposibilidad de aceptar una visión diferente del mundo.

Volviendo al ensayo, si bien la recepción puramente contemplativa de la obra de arte se ha hecho obsoleta con

el advenimiento de nuevas tecnologías, Benjamin considera que la actitud ritual subsiste de manera peligrosa en el presente en el que escribe. Puede concluirse de lo expuesto hasta el momento que la actitud puramente contemplativa encierra para Benjamin el peligro de dificultar el pensamiento crítico. Para Benjamin, como se ve en el ensayo sobre Brecht, una característica positiva de las obras de arte posauráticas es la incitación a la reflexión, mientras que la actitud contemplativa, que se aísla de las reflexiones éticas y políticas, lleva, según él, a una parálisis crítica. Con respecto a este punto es preciso no olvidar que el argumento de Benjamin en contra de la actitud contemplativa en la época posaurática se debe leer dentro del contexto del ascenso del fascismo en la Alemania de su época, y que el ensayo sobre la obra de arte hace parte del proyecto benjaminiano de crítica del fascismo. Según afirma Benjamin en el “Epílogo” de su ensayo, el fascismo logra apropiarse de formas de percepción de la obra de arte anteriores a la reproducción técnica y las usurpa para sus propios fines: “la violación de las masas, a las cuales el fascismo con su culto del *Führer* pone de rodillas, tiene su contraparte en la violación de un aparato que presiona para que sirva en la producción de valores rituales” (Benjamin 2003a, 269). Es interesante que esta producción de valores rituales por parte del fascismo sea para Benjamin una “violación” del aparato político, con lo cual sugiere que se trata de un uso ilegítimo “de aquellos”. Sin embargo, esto no quiere decir que Benjamin esté exonerando la producción de estos valores en las épocas auráticas, sino que más bien señala la violencia y el peligro que implica la producción de estos valores en una cultura masificada. El argumento sería que en la cultura contemporánea la producción de valores rituales y de culto –que, como Benjamin ha venido sugiriendo, paralizan la posibilidad crítica– encierra peligros antes insospechados.

Para Benjamin, “el resultado lógico del fascismo es la estetización de la vida política” (Benjamin 2003a, 269). Dentro del contexto del ensayo esta estetización significa justamente el encantamiento y la parálisis de la posibilidad de reflexión, cuyos opuestos Benjamin encuentra en la obra de Brecht y, al menos en potencia, en el cine. La estetización de la política que se logra en el fascismo impide la reflexión al inducir a las masas a la contemplación del espectáculo y al explotar la fascinación con el ritual.<sup>11</sup> Según Lutz Koepnick, “la

10 La situación del oficial se puede analizar haciendo referencia a la noción de ideología según la interpretación del término que hace Louis Althusser. En *Ideología y aparatos ideológicos estatales* Althusser explica que dichos “aparatos” (Althusser 1971, 142), tales como los sistemas legal, político o educativo, ejercen su poder principalmente “mediante la ideología” (Althusser 1971, 145), es decir, mediante el poder de convencimiento que ejercen sobre el individuo que llega a aceptar el sistema, y no en primera instancia mediante la fuerza bruta. Althusser insiste en que la ideología “interpela a los individuos como sujetos” (Althusser 1971, 170), es decir, afecta sus acciones, prácticas y creencias (Althusser 1971, 169), en suma, su visión del mundo.

11 Existen numerosos ejemplos del uso del espectáculo durante el nazismo, así como varios estudios al respecto. Para citar tan sólo dos ejemplos de estudios relativamente recientes, véase el artículo de Brigitte

organización de sensaciones auráticas en una cultura posaurática es el eje de la política estética” (Koepnick 1999, 5). La estética del fascismo lograría revivir, dentro del contexto de una cultura de masas, el tipo de sensaciones pertenecientes a una época previa a la reproductibilidad técnica, creando un falso sentimiento de comunidad y opacando la posibilidad de cualquier pensamiento independiente. Para Koepnick, el fascismo lograría generar una satisfacción “simbólica” (Koepnick 1999, 65) y producir efectos de autenticidad a través de lo que Siegfried Kracauer denominó en otro contexto “el ornamento de la masa” (Kracauer 1995).

Otro caso ejemplar de la estetización de la vida política sería el de los futuristas, quienes con su glorificación de la guerra constituyen, para Benjamin, el ejemplo perfecto de la alienación. Según el *Manifiesto Futurista*, “la guerra es hermosa porque –gracias a sus máscaras de gas, sus megáfonos aterradores, sus lanzallamas y sus tanques– establece el dominio del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es hermosa porque inaugura la soñada metalización del cuerpo humano” (Benjamin 2003a, 269). El que la guerra pueda aparecer como un espectáculo bello es para Benjamin una muestra de los peligros de la sacralización de lo estético que se ha aislado de lo humano. De la misma manera que en el cuento de Kafka el pueblo entero se reúne a observar maravillado el espectáculo de la ejecución del condenado, experimentando el funcionamiento de la máquina como algo sublime y sagrado, el *Manifiesto Futurista* constituye una invitación a una apreciación puramente estética del horror. Ambos casos, uno real y otro ficticio, servirían para mostrar dentro del contexto del ensayo sobre la obra de arte la urgencia de una actitud “interesada”, que logre vencer el encantamiento. Benjamin responde al peligro fascista de la “estetización de la política” con la propuesta de la “politización de la estética” (Benjamin 2003a, 270), propuesta que, dicho sea de paso, va más allá de lo que plantea el cuento de Kafka, pues éste tan sólo mostraría el horror de la primera.

Ya para concluir, cabe preguntarse hasta qué punto la propuesta benjaminiana no constituye una clausura de la tradición estética que le precede, e incluso de la tradición estética como tal. Después de todo, Benjamin afirma en el ensayo que en la época en la que escribe “la obra de arte se convierte en un constructo con fun-

ciones completamente nuevas. Entre éstas, aquella de la cual somos conscientes –la función estética– puede verse subsecuentemente como incidental” (Benjamin 2003a, 258). Más aún, Benjamin cita a Brecht, quien, dentro del contexto de una crítica de la cultura capitalista, afirma que “lo que sucede aquí con la obra de arte la cambiará de manera fundamental, borrará su pasado hasta el punto en que –si se volviera a utilizar el concepto (y se utilizará; ¿por qué no?)– ya no evocará ningún recuerdo de la cosa que alguna vez designó” (Benjamin 2003a, 274). Benjamin reconoce la historicidad de la obra de arte y se opone a una visión ahistórica de la estética. Al relacionar la actitud contemplativa de la obra de arte con la actitud religiosa, ha mostrado ya que este tipo de apreciación estética no es ni universal ni eterna. Sin embargo, bien mirada, esta conciencia de la historicidad de la obra de arte no es ajena a la tradición estética con la cual dialoga. La idea de Friedrich Schiller de que existen dos etapas en la historia de la poesía (la ingenua y la sentimental) (Schiller 1963), así como la famosa noción del fin del arte en Hegel (1973), apuntarían ya de alguna manera a una comprensión del carácter histórico y mutable de lo artístico.

Por otra parte, más allá del contexto del ascenso del fascismo dentro del cual Benjamin escribe, el ensayo sobre la obra de arte continúa siendo pertinente en la medida en que promueve un tipo de arte que conduciría a la crítica y a la reflexión. Éste, en mi opinión, es el verdadero significado de la consigna de “politizar la estética”, ya que Benjamin jamás se comprometió con una estética normativa que regulara las particularidades de la obra de arte. Benjamin le asigna así una función utópica al arte, una tarea que, si bien él no lo plantea en estos términos, consistiría en contribuir a un mejoramiento de la sociedad. Pero no hay que olvidar que este tipo de reflexiones sobre la función del arte también hace parte justamente de la tradición estética filosófica dentro de la cual se inscribe el ensayo de Benjamin. Así, en *Poesía ingenua y poesía sentimental* Schiller cuestiona la escisión entre lo ético y lo estético, y propone que “en el estado de cultura, en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal, o en otras palabras, la representación del ideal” (Schiller 1963, 81), asignándole así a la poesía la tarea de intentar lograr esa unión perdida con la armonía de la naturaleza. Finalmente, vale recordar que desde los románticos hasta Hegel la noción de la estética no tiene ya que ver con una preocupación exclusiva con las formas –éste sería el “arte clásico” de Hegel (1973, 128) o la “poesía ingenua” de Schiller (1963, 80)– sino que lo estético se abre

Peucker sobre las películas de Leni Riefenstahl, titulado “The Fascist Choreography: Riefenstahl’s Tableaux” (2004). Asimismo, gran parte del libro *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power* (1999) de Lutz Koepnick está dedicada al estudio de la estética fascista y su uso del espectáculo.



ya hacia el terreno de lo ideal –el “arte romántico” de Hegel (1973, 130) o la “poesía sentimental” de Schiller (1963, 80)–. Por lo tanto, las aspiraciones utópicas de Benjamin con respecto a la función del arte lo harían, a pesar de las muchas diferencias, heredero de aquella tradición estética. \*

## REFERENCIAS

1. Allen, Danielle. 2001. Sounding Silence. *Modernism/modernity* 8, No. 1: 325-334.
2. Althusser, Louis. 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. En *Lenin and Philosophy*, 127-186. Nueva York: Monthly Review.
3. Benjamin, Walter. 1994. *The Correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940* [Editores Gershom Scholem y Theodor W. Adorno]. Chicago: University of Chicago Press.
4. Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project [Libro de los pasajes]*. Cambridge, MA: Belknap Press.
5. Benjamin, Walter. 2003a. The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility. En *Selected Writings*. Vol. 4, eds. Howard Eiland y Michael W. Jennings, 251-283. Cambridge MA: Belknap Press.
6. Benjamin, Walter. 2003b. What is Epic Theater? En *Selected Writings*. Vol. 4, ed. Howard Eiland y Michael W. Jennings, 302-309. Cambridge MA: Belknap Press.
7. Buck-Morss, Susan. 1997. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston, MA: MIT Press.
8. Eiland, Howard y Michael W. Jennings (Eds.). 2003. *Selected Writings*. Vol. 4. Cambridge MA: Belknap Press
9. Gelley, Alexander. 1999. Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin. *MLN* 114: 933-961.
10. Hammermeister, Kai. 2002. *The German Aesthetic Tradition*. Nueva York: Cambridge University Press.
11. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1973. *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.
12. Kafka, Franz. 1995. *En la colonia penitenciaria*. Madrid: Alianza Editorial.
13. Kant, Immanuel. 1961. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
14. Koepnick, Lutz. 1999. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
15. Kracauer, Siegfried. 1995. The Mass Ornament. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. Siegfried Kracauer, 75-86. Cambridge, MA: Harvard University Press.
16. Marx, Karl. 1990. *Capital*. Nueva York: Penguin Classics.
17. Marx, Karl y Friedrich Engels. 1946. *Sobre la literatura y el arte*. La Plata: Editorial Calomino.
18. Peucker, Brigitte. 2004. The Fascist Choreography: Riefenstahl's Tableaux. *Modernism/modernity* 11, No. 2: 279-297.
19. Samolsky, Russel. 1999. Metaleptic Machines: Kafka, Kabbalah, Shoah. *Modern Judaism* 9, No. 2: 173-194.
20. Schiller, Friedrich. 1963. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova.
21. Schlegel, Friedrich. 2005 [1799]. *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Editorial Biblos.