

## **PASAJES**

*En esta sección pretendemos recuperar las grandes obras de la tradición estética occidental mediante una lectura actualizadora, desde la cual trataremos de valorar, al mismo tiempo, la importancia de la que cada una de ellas gozó en el momento de su publicación así como las posibilidades que puedan seguir teniendo en nuestro presente. Se trata, por tanto, de indagar en la validez actual de las ideas estéticas del pasado, dialogar con la historia, buscando en sus autores más reputados tanto los aspectos que siguen vigentes en nuestro momento histórico, como aquellos otros en los que ya no nos reconocemos, para con todo ello, revivir o más bien revitalizar una tradición que ampare, complemente y enmarque las reflexiones que nuestros colaboradores viertan en la publicación. Hemos querido comenzar con un ensayo de crucial importancia en la estética del siglo XX, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin, un texto breve pero fundamental para comprender la aparición en la cultura de nuevas formulaciones artísticas que ponen en solfa las consideraciones establecidas en torno al concepto mismo de lo que son el arte y el artista, y en el que lo estético y lo político se confabulan dialécticamente para comprender las consecuencias de la irrupción de la técnica en las formas de producción artística.*

### **WALTER BENJAMIN: LA OBRA DE ARTE EN LA EPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TECNICA**

**Manuel Ruiz Zamora**

*La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*<sup>1</sup> es uno de los ensayos más sobresalientes de Walter Benjamin y, sin duda alguna, el que más repercusión ha tenido tanto en los ámbitos de reflexión estrictamente filosófica como en los de las puras realizaciones prácticas del arte. Escrito en 1936, año en el que publica, asimismo, *El Narrador*, supone un verdadero aldabonazo acerca las transformaciones (casi habría que decir transubstanciaciones) que en ese momento se están produciendo en las formas de expresión artística y en la propia naturaleza de la obra arte. Esas transformaciones, por así decirlo, estéticas, no suponen, para Benjamin, sino un síntoma y una posibilidad de que se produzcan otro tipo de cambios que, tanto él como otros muchos miembros de su generación, consideraban infinitamente más importantes: los de carácter político y social. El propio Benjamin declara explícitamente haber realizado en el análisis de la producción artística lo que Marx había efectuado en el plano de las condiciones económicas, enorgulleciéndose de haber sido el primero en haber formulado dialécticamente una estética revolucionaria fundada en el “reconocimiento de los extremos”. Esta referencia a extremos que se oponen y complementan dialécticamente, así como al carácter revolucionario de la estética que se propugna a partir de ellos, debe tenerse en cuenta si queremos adentrarnos en una interpretación de *La obra de arte en la época de su*

*reproductibilidad técnica* que no soslaye unilateralmente ninguno de los elementos que la componen.

En su magnífica semblanza de Walter Benjamin, Hannah Arendt hace una sugestiva mención a la mala suerte como el elemento que determinó, tal vez, más decisivamente la biografía del pensador, con particular incidencia en la forma en que se ordenaron los acontecimientos que desencadenaron su muerte en la frontera franco-española, cuando intentaba escapar de la locura colectiva en la que se había despeñado Europa.<sup>2</sup> Creemos, no obstante, que la mala suerte se ha seguido cebando con Benjamin igualmente tras su muerte, otorgando a su obra, por una parte, y en particular a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, una relevancia que el autor jamás hubiera soñado en vida, pero asignándole, por otra, una serie de significaciones que no sólo escapan sino que subvierten radicalmente el sentido explícito de su pensamiento, al no reparar en el carácter esencialmente dialéctico del mismo. Así, mientras los nostálgicos de un arte tradicional y aurático han pretendido convertir a Benjamin en una especie de melancólico paladín de una concepción romántica y burguesa de la obra de arte, peligrosamente amenazada por la aniquilación deshumanizadora que suponen los avances técnicos, los no menos diletantes defensores de las rupturas de vanguardia, lo han convertido en el profeta de una nueva religión cuyo único mandamiento es la innovación a ultranza. Desde nuestro punto de vista, ambos comparten una perspectiva exclusivamente estética que a Benjamin sólo le interesa subsidiariamente, como síntoma de otras realidades más determinantes y substanciales.

Ya desde las primeras líneas, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* deja meridianamente clara su intencionalidad fundamentalmente política, en función de la cual se instrumentaliza el análisis de la superestructura estética. Para Benjamin, la reproducción técnica de la obra de arte corresponde exactamente a la reproducción técnica de las mercancías, lo que significa, metodológicamente, la ubicación del análisis en el plano radicalmente materialista de las condiciones de producción: la dialéctica de transformación en las condiciones de producción, aunque más lenta, es tan perceptible en el nivel de la superestructura como el que Marx habían detectado en el de la infraestructura. La ventaja que, para Benjamin, ofrece este tipo de análisis consiste en la posibilidad de abandonar una serie de categorías que se configuran como un obstáculo insalvable para establecer una verdadera contextualización de la obra de arte. Benjamin propone la sustitución de estas categorías, típicas del idealismo romántico (creatividad, misterio, genialidad, perennidad, etc), que “llevan a la elaboración del material fáctico en sentido fascista”, por una serie de conceptos

“utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”<sup>3</sup>. Estos conceptos serán, naturalmente, las categorías del materialismo dialéctico.

Pues bien, aunque la reproducción técnica de las obras de arte ha acompañado al arte desde sus inicios, el proceso de evolución y transformación que desemboca en el cine y la fotografía ha introducido dos variables sustanciales: en primer lugar, se traslada de la mano al ojo el elemento de producción del arte y, por otra parte, la reproducción técnica conquista por primera vez un puesto específico entre los procedimientos artísticos. Esta conquista, sin embargo, no significa únicamente que la fotografía y el cine se alzan como formas de arte al lado, por ejemplo, de la poesía y la pintura, sino que la propia naturaleza y función del arte salen esencialmente modificadas a causa de estas transformaciones en las condiciones de producción. Benjamin caracteriza esta revolución como una pérdida en el aura de la obra de arte. Este “aura” es identificable en la obra de arte tradicional a través de dos factores relevantes:

- 1) La autenticidad del original: “el ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica”<sup>4</sup>.
- 2) La pertenencia a una tradición: La transformación de las condiciones históricas en las que se inserta esa tradición conllevaría una transformación de las formas de percepción de los productos artísticos.

Ahora bien, ¿qué es, entonces, “el aura”, esa realidad difusa que envuelve a la obra de arte y que, en cierta forma, la constituye? Benjamin, en una definición que se ha hecho justamente célebre, la caracteriza como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”<sup>5</sup>. Pues bien, esta distancia sucumbe ante la irrupción de las masas y su aspiración de adueñarse de los objetos a través de su reproducción. Ello significa que la preeminencia material de la reproducción técnica sobre la singularidad irreductible del fetiche artístico, produce una, por así decirlo, desteologización de la producción artística y una disolución, por tanto, de esas categorías que habían configurado el arte burgués (expresión que, para Benjamin, constituiría casi una tautología). De esta forma, los planteamientos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se sitúan en una perspectiva que opta decididamente por ese “desencantamiento del mundo” que el resto de los miembros del Instituto de Investigación Social estaba denunciando como una de las lacras de la Ilustración. Ya veremos los conflictos teóricos a que dará lugar esta perspectiva.

Las nuevas realidades expresivas que permiten advertir estos cambios son la fotografía y el cine. En la fotografía, por vez primera, lo que Benjamin denomina valor cultural de la obra de arte, así como la inserción en una tradición inalienable, es reprimido en función del valor

exhibitivo, esto es: la obra de arte ya no se retrae en un núcleo misterioso e inagotable, sino que se muestra impudicamente en su esencia o, mejor dicho, su esencia se convierte en un puro mostrarse. Por su parte, el carácter técnico del cine resulta aún más subversivo, puesto que, entre la realidad y el espectador, interpone un mecanismo que, no sólo reconstruye mediáticamente esa realidad, sino que, al hacerlo, modifica sustancialmente la forma de mirar del propio espectador. Además, la interpretación de los actores frente a ese mecanismo sustrae a éstos de la inmediatez del público, abriéndose de esa forma una perspectiva de distanciamiento en la que el aura de la interpretación teatral también desaparece. Así pues, la realidad que muestra el cine no sería sino el producto técnico de un montaje previo.

Una comparación con las tesis heideggerianas sobre la obra de arte puede proyectar cierta claridad acerca del radical antagonismo ideológico entre los universos estéticos que se enfrentan en el ensayo de Benjamin. Mientras que, para Heidegger, la obra de arte supone un ámbito de recepción fenomenológicamente privilegiado para la manifestación del ser en su esencia, en tanto no impone ningún obstáculo de carácter lógico o metafísico a su desocultación, para Benjamin, esa desocultación no es sino el producto específico de unas determinadas condiciones políticas y sociales radicalmente injustas, de suerte que la función del artista no sería tanto el reflejar pasivamente lo que se revela, cuanto su denuncia y transformación a partir de las posibilidades de difusión que ofrecen los nuevos medios técnicos de la fotografía, el cine y el periodismo. De ahí, el contramanifiesto político que constituye el epílogo del ensayo: frente a las tesis esteticistas de la política y de la guerra que propugnaban los manifiestos futuristas y que se plasmaban en las grandes concentraciones de masas del fascismo, Benjamin opone una politización radical del arte: “La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, 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. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte”.<sup>6</sup>

\*

Es difícil comprender cómo a lo largo del tiempo se ha ignorado casi unánimemente la fundamental intencionalidad política que sustenta el ensayo, atribuyéndole un carácter exclusivamente estético, del que, sin duda, hubiera disentido Benjamin. No obstante, ya desde su publicación, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* suscitó interpretaciones equívocas y contrapuestas, incluso entre las figuras intelectualmente más

próximas al autor. Así, mientras Bertolt Brecht proyecta sobre el texto una interpretación de carácter romántico que se convertirá, desde una valoración inversa, en paradigmática ( “¡Mística, nada más que mística a pesar de su oposición a la mística! ¡Y ésa es la forma que toma la concepción materialista de la historia! Es bastante terrible.”<sup>7</sup>), Adorno, en su carta del 18-03-36, después de señalar determinadas deficiencias dialécticas en los conceptos más relevantes del trabajo, le reprocha precisamente lo contrario: “sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma de un romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico (del proletariado que es él mismo un producto burgués...En cierto sentido, he de acusar al trabajo de este segundo romanticismo”<sup>8</sup>.

Pues bien, desde nuestro punto de vista, estas divergencias hermeneúticas en torno al sentido de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se producen principalmente por dos factores fundamentales: uno extrínseco a la obra y otro intrínseco a ella. Por un lado, el olvido del carácter dialéctico del ensayo conduce a optar por uno de los extremos, despojándolo, pues, de su intención originaria y convirtiéndolo en una versión mutilada de sí mismo. Esto es lo que ocurre cuando se habla del “aura” en términos reivindicativos o cuando se ignora metodológicamente a la hora de reflexionar sobre las formulaciones técnicas. Cabe, sin embargo, la posibilidad de asumir el carácter dialéctico del tratado, pero sin otorgarle un término de superación y trascendencia que a nuestro juicio resulta indispensable. Benjamin, según veremos, no comparte la negatividad dialéctica de los miembros de la Escuela de Frankfurt, sino que propugna un tercer término en el que se disuelve la oposición de los extremos antagónicos.

No obstante, no es posible negar una acusada ambigüedad en la exposición de las tesis que sustentan el ensayo, y que es, tal vez, consecuencia del mencionado carácter dialéctico del mismo. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* exige, por tanto, una lectura cuidadosa, que sale enriquecida si se complementa con la de otros ensayos de la misma época, tales como *El narrador* (1936) y, fundamentalmente, *El autor como productor* (1934). Principalmente en este último, Benjamin exhibe de forma mucho más explícita las claves políticas a partir de las cuales cabe entender su enfoque del arte y la cultura. En este sentido, la lectura del ensayo que bascula hacia la interpretación de la técnica como una simple forma de revolución estética, si bien menos desacertada que aquella otra que reivindica el aura de la obra de arte, no deja, sin embargo, de obviar la intencionalidad esencialmente política que lo alienta. No debemos olvidar, a este respecto, que precisamente un año antes de que Benjamin publicara *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se había

proyectado en Alemania la película de la cineasta nazi Leni Riefensthal *El triunfo de la Voluntad*, en la que un virtuosismo técnico hasta entonces desconocido es puesto al servicio aurático del Führer. Benjamin debió de conocer la filmografía de Riefenstahl y advertir claramente que la técnica por sí sola comporta ciertamente una transformación en las condiciones de producción de la obra de arte, pero esa transformación no sólo no tiene por qué suponer una posibilidad de emancipación política, sino que, por el contrario, puede llegar a convertirse precisamente en el elemento decisivo de una propaganda fascista a gran escala.

Así pues, es la política y no el arte, simple instrumento a su servicio, la preocupación fundamental de Benjamin. Sólo desde ella es posible comprender la reivindicación de las posibilidades pedagógicas y revolucionarias que la técnica pone a disposición de las masas. En este aspecto, Benjamin no ofrece ninguna divergencia con el pensamiento del resto de los componentes de la Escuela de Frankfurt, reivindicando, igual que ellos, el primado de la razón práctica sobre su pura instrumentalidad técnica. Son muy aclaratorias, en este sentido, las referencias a la función del artista dentro del estado que se formulan en *El autor como productor*. Así, si, por un lado, “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse o, mejor aún, elegirse, sobre la base en el proceso de producción”, por otro, hay que preguntarse “¿Logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Ve caminos para organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del poema? Cuanto más adecuadamente sea capaz de orientar su actividad a esta tarea, más justa será su tendencia y, por tanto, necesariamente más elevada su calidad técnica. Y, por otro lado, cuanto con mayor exactitud conozca de este modo su puesto en el proceso de producción, menos se le ocurrirá en hacerse pasar por un “espiritual””<sup>9</sup>. La referencia con que se abre dicho ensayo a la república platónica es, por ello, perfectamente coherente de esta supeditación del artista a las urgencias de la revolución política. Como el poeta platónico, la función del intelectual y del artista ha de estar, para Benjamin, orientada hacia las necesidades del estado proletario, en el que el control de los medios de producción por los propios trabajadores implicaría una verdadera posibilidad de democratización política y expresiva. Por eso, afirma expresamente: “El estado soviético no desterrará, como el platónico, al poeta, pero sí (y por eso recordaba yo al comienzo el estado platónico) le adjudicará tareas”<sup>10</sup>. El final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* supone un lacónico y escueto programa que desgraciadamente no se ha tenido muy en cuenta por parte de los hermeneutas benjaminianos.

\*

Pese a los inapreciables descubrimientos que acerca de la naturaleza del arte aporta el ensayo de Benjamin, no es posible, sin embargo, soslayar las grietas que el tiempo ha abierto en algunas de las tesis estructuralmente más importantes del mismo. Algunas de ellas fueron ya convenientemente advertidas por Adorno en el capítulo titulado “La industria cultural” de *La dialéctica de la Ilustración*, que puede ser leído como una respuesta a los presupuestos más relevantes de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Las críticas de Adorno nacen de una perspectiva que podríamos definir como mucho más restrictiva frente a la emergencia tanto de las nuevas formas de expresión estética, como de las transformaciones sociales e históricas que éstas anuncian. Es, por tanto, una posición más lúcida y menos ingenua en algunos aspectos, pero también más conservadora con respecto a los nuevos fenómenos expresivos y las posibilidades de emancipación que éstos ofrecen. Así, mientras Benjamin adopta un enfoque claramente optimista, de raigambre inequívocamente ilustrada, Adorno se sitúa frente a las nuevas realidades con la mirada severa de quien ve amenazados valiosos bienes de la tradición. En este sentido, la negatividad radical de su dialéctica le permite detectar aspectos desasosegantes en las transformaciones de las formas de producción estéticas que el análisis de Benjamin había obviado. Ya en la famosa carta del 18-03-36, Adorno subraya paradójicamente la unilateralidad de algunos de los análisis de Benjamin, en los que se ignoran tanto los elementos técnicos contenidos en la obra de arte aurática, como los elementos auráticos del arte que depende de la producción técnica: “Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente; ésta podría ser quizás, en pocas palabras, mi objeción principal”<sup>11</sup>. Adorno sostiene que no todo el arte autónomo es de carácter aurático (así, por ejemplo, la literatura de Kafka o la música de Schönberg), igual que no toda la producción de la industria cultural está exenta de ciertos elementos auráticos.

Pero es, como hemos dicho, en el capítulo que en *La dialéctica de la Ilustración* Adorno le dedica al análisis de la industria cultural donde se muestran de forma más expresa y evidente sus divergencias ideológicas con Benjamin. Escrito con el significativo subtítulo de la “Ilustración como engaño de masas”, y con una espacialidad temporal que le permite ya comenzar a apreciar los efectos de la globalización de la industria del entretenimiento, “La industria cultural” podría considerarse en ciertos aspectos como el reverso de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Así, por ejemplo, mientras Benjamin opone a la contemplación absorbente y solipsista que exige la obra de arte tradicional, las posibilidades de socialización que ofrecen las nuevas formas de entretenimiento, Adorno no puede dejar de

advertir los elementos de alienación y sometimiento que dichas realidades comportan, hasta el punto de afirmar: “Divertirse significa estar de acuerdo. Es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, en cuanto se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineludible de toda obra, incluso de las más insignificante, de reflejar, en su propia limitación, el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún”<sup>12</sup>. Si comparamos estas palabras con las románticas consideraciones al respecto del Heidegger de *Ser y Tiempo*, podremos apreciar con cierta perspectiva hasta que punto las teorías de Benjamin suponen una ruptura radical con ciertos universos sentimentales.

Existen, sin embargo, otras debilidades teóricas en el ensayo de Benjamin que deben ser puestas de manifiesto, sin que ello suponga un menoscabo, sino más bien lo contrario, del valor global del mismo. En la pérdida del aura de la obra de arte a causa de la de la reproductibilidad técnica, Benjamin advierte una victoria material del ideal ilustrado de desacralización y desmitologización de la realidad que, no sólo no le inspira ningún temor, sino que suscita en él todo un haz de posibilidades emancipativas, tanto desde un punto de vista político como estético. Hemos visto, sin embargo, que la existencia del aura está estrechamente vinculada a los elementos culturales y rituales, los cuales, a su vez, se caracterizan por supeditar los aspectos exhibitivos de la obra, que en las formas de producción técnica se convierten en abrumadoramente predominantes. Por otra parte, la tensión dialéctica que se produce entre aura y reproductibilidad técnica se resuelve, no en el plano estético, sino en el dominio de lo político. Pues bien ¿hasta qué punto esta resolución no significa la simple sustitución de un dominio ritual por otro que, por otra parte, estaba ya presente, si bien de forma subyacente, en el anterior? ¿Es ciertamente la ideología esa posibilidad soteriológica que soñaba Benjamin o, por el contrario, otra forma diferente de ritual en la que los elementos míticos juegan el mismo papel de obstrucción de un pensamiento realmente libre y desprejuiciado? En este sentido, a Benjamin se le plantea el eterno problema filosófico de lo incuestionado del propio pensamiento, de la pervivencia del mito en el fondo de las ideas. Tal y como ha demostrado el transcurso de la historia, las consignas revolucionarias no representaron una forma de liberación frente al reducto mitológico del arte burgués, sino la sustitución de una mitología por otra, no menos despótica y totalitaria.

Por otra parte, situados ya en el plano de lo estrictamente estético, cabe indicar que no todos los elementos novedosos que Benjamin encuentra en los medios técnicos son exclusivos



de éstos. El montaje, sin ir más lejos, al que tanta importancia concede como forma de construcción de la realidad y de transformación de la óptica de la contemplación de la misma, ha constituido siempre un factor de primera magnitud en toda obra de arte, si bien no de un modo mecánico. Una obra de arte no es, en efecto, sino una cierta construcción de realidad. Esa realidad tendrá unos u otros caracteres, pero para su existencia el artista habrá de componer los diversos elementos que la conforman. Tal disposición es lo que genéricamente podríamos denominar montaje. ¿No es la composición pictórica una forma de montaje, en la que se construye la realidad de la pintura a través de la disposición en el lienzo de los elementos de la misma? ¿Qué es la estructura narrativa de la novela sino la forma de montaje que presta credibilidad a la realidad ficticia que se narra? Pero, además, la intermediación de un mecanismo técnico no tiene por qué suponer, tal y como sostiene Benjamin, la posibilidad de un distanciamiento crítico con respecto a la realidad exhibida. Puede suponer, mas bien, todo lo contrario, puesto que la construcción de la realidad que subyace en la imagen en movimiento es infinitamente menos obvia que la que ofrecen las artes tradicionales, hasta el punto de que los límites entre realidad y ficción se diluyen hasta desaparecer. Con las formas técnicas de reproducción de la realidad comienza, sin lugar a dudas, la virtualización de ésta. La consecuencia de ello es que, tal y como pudo atisbar Adorno, las posibilidades de manipulación que de ello se derivan son potencialmente infinitas. El imperio global de la televisión en manos de los grandes capitales financieros es, en este sentido, concluyente.

Cabe preguntarse, por último, si ha desaparecido realmente el aura de las obras de arte o se ha convertido, contra lo que hubiera podido pensar Benjamin, en un fenómeno de masas. En los museos es ya algo habitual tropezarse con ingentes muchedumbres que se aplican a un generalizado ejercicio de devoción fetichista sin precedentes en la historia. Las masas acuden religiosamente a reverenciar determinadas obras de arte que se caracterizan por haber ido acumulando a lo largo del tiempo una, por así decirlo, densidad aurática que trasciende con mucho sus valores puramente estéticos. Por otra parte, ¿en qué si no en el aura se sustenta el mercado financiero de obras de arte? (En el capitalismo, cuanto menor es la realidad material de un producto mayor es el precio del que disfruta). El dinero, en épocas de crisis, encuentra paradójicamente un refugio más seguro en la difusa realidad del aura que envuelve una obra de arte que en la mucho más tangible guarida que el oro le había proporcionado hasta el presente. La singularidad de la obra, el aura que rodea a la firma, continúa siendo el elemento que alimenta la especulación financiera en el mercado del arte. Sólo por el aura se puja en las casas de subasta. Sólo el aura acrecienta el precio de una obra sobre otra que, tal vez, alberga mayores cualidades objetivas. También el aura determina que una obra habite en el Olimpo de

la devoción popular o que sea expulsada fulminantemente del mismo: el descubrimiento, por ejemplo, de que la autoría de una pintura, hasta entonces considerada excelente, no corresponde a Goya sino a uno de sus discípulos determinará inevitablemente la disminución de su *status* y el destierro a un lugar menos importante del espacio donde se exhibe. En este sentido, no sólo no se han cumplido los vaticinios de Benjamin, sino que, más bien, se ha producido todo lo contrario: el aura de la obra de arte se ha acabado infiltrando en formas de producción expresiva que, desde sus concepciones, debieran ser inmunes a ella. Así, expresiones como “película de culto” o “cine de autor” que para Benjamin supondrían una contradicción en los términos, se han convertido en perfectamente familiares. Benjamin confiaba en una próxima transformación de las condiciones políticas y sociales que hicieran innecesaria la perpetuación de realidades de carácter idealista, la desaparición de los mitos que impiden la emancipación de los seres humanos. Esas transformaciones, sin embargo, no se han producido, y la sociedad sigue reclamando su dosis de alienación estética, aunque ello implique una perspectiva esencialmente antiestética.

\*

Más allá, sin embargo, de todos estos aspectos problemáticos que plantea el análisis de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se alzan sus inestimables virtualidades objetivas. En este sentido, si la grandeza de un texto se midiera por la cantidad y diversidad de interpretaciones que admite y suscita, pocos textos a lo largo del siglo XX pueden compararse con las posibilidades de juego hermenéutico que el ensayo de Benjamin ha ofrecido. Es cierto, tal y como hemos visto, que muchas de esas interpretaciones son fruto de un monumental malentendido o de un deliberado desprecio hacia aspectos que son intrínsecamente relevantes en la estructura semántica del texto. Ello no obsta, sin embargo, para que los problemas objetivos que con relación a la producción de obras de arte identifica Benjamin, así como las categorías de análisis que propone, continúen manteniendo una relevancia y una vigencia insoslayables. Cabe afirmar, en este sentido, que resulta prácticamente imposible efectuar un enfoque realmente riguroso de las problemáticas de las artes en nuestro tiempo si se ignoran las consideraciones de Benjamin en torno al problema del aura.

Para empezar, Benjamin se postula como un verdadero pionero en una metodología de análisis que, desde premisas que trascienden lo estético, permite, sin embargo, la detección de cambios muy profundos en el ámbito de la producción artística y, a través de éstos, en el

papel que tanto el arte como los artistas van a jugar en la sociedad contemporánea. Nadie como él supo apreciar, no sólo el carácter inédito de las incipientes realidades expresivas, sino, fundamentalmente, la sintomatología que ellas revelaban. El materialismo dialéctico aplicado al plano de la superestructura supuso por primera vez la detección de elementos en la obra de arte que, al ser ajenos a ella, velaban y subvertían la realidad de la misma. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se advierte con inusitada lucidez hasta qué punto el ámbito de lo ritual y de lo sacro se ha ido infiltrando históricamente en los dominios de la expresión puramente estética, hasta llegar a confundirse con ella. De esta forma, Benjamin entronca genealógicamente con una forma de pensamiento estrictamente moderna que concibe la reflexión filosófica como una forma preeminente de desenmascarar los mitos de la cultura. No por casualidad las relaciones que a través de la historia ha mantenido el género filosófico con las formas de expresión artística han sido cuando menos problemáticas. Despojar, por tanto, a la obra de arte de su aura se convierte, consecuentemente, en un perentorio imperativo estético, puesto que la existencia de la misma impide la distancia crítica suficiente para una apreciación verdaderamente objetiva.

Benjamin, sin embargo, va más lejos. Llevando estas premisas hasta sus últimas consecuencias, es tal vez el primero en atisbar algo que probablemente escapaba de sus intenciones originarias: al desaparecer el aura de la obra de arte desaparece también la obra de arte tal y como la había concebido la modernidad, hasta el punto de que entre aquella y los productos técnicamente reproducidos apenas existiría sino lo que wittgensteinianamente podría denominarse como un remoto parecido de familia. Pues bien, es, precisamente, sobre esta última piedra sobre la que se ha alzado la nueva iglesia de una inédita filosofía del arte que comienza a pensar en éste como un fenómeno que pertenece ya irremediabilmente al pasado. Tal es el caso de pensadores actuales como Arthur C. Danto y otros filósofos analíticos americanos cuya obra se desarrolla a partir de la asunción de que el vaticinio hegeliano de la muerte del arte se ha realizado ya en el tiempo. Desde una interpretación radical de los presupuestos filosóficos de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ya no se pueden enfocar de la misma forma las emanaciones estéticas. No obstante, como muy bien sabía Benjamin, las transformaciones en el nivel de la superestructura se producen siempre de una forma menos drástica que en los niveles materialmente más inmediatos, tal vez porque la permanencia de un marco de valores básicos presta una seguridad que es condición de posibilidad para que se puedan producir transformaciones que de otra forma resultarían mucho más traumáticas y dolorosas. Tal es la razón por la que actualmente aún continúa produciéndose un arte con vocación aurática, incapaz de asumir el

anacronismo que supone su existencia en un mundo que se ha encargado de llevar las teorías de Benjamin hasta sus últimas consecuencias por medio de la omnipresencia de las nuevas tecnologías. La muerte de ese arte de naturaleza aurática ha dado, sin embargo, lugar a nuevas fórmulas de creatividad en donde lo reflexivo alcanza una innegable preeminencia sobre lo puramente sensitivo, con la revolución que ello supone no sólo de la obra de arte como tal, sino de la concepción tradicional de la estética. Un arte pensado para pensar y una estética que, pensando el pensamiento, se convierte en arte, comienzan a confluir en una realidad cada vez más indiferenciada. La materialidad de la obra deviene mero pretexto efímero del concepto. Parafraseando a Benjamin, podríamos decir que muere el arte y comienza la estética.

\*

Efectuemos una última consideración para terminar. El carácter dialéctico del enfoque de Benjamin procede tanto de razones estrictamente metodológicas, como de elementos de carácter histórico y biográfico. La obra y la vida de Walter Benjamin se desarrollan en un tiempo de cambios profundos, estructurales. El siglo XIX, cuyo espíritu esencialmente idealista se ha paseado por las primeras décadas del XX, está dando sus últimos coletazos y comienza a surgir un mundo en el que la técnica va a jugar un papel predominante, convirtiéndose en el centro de las reflexiones de los pensadores más importantes de esta época. Benjamin, por su parte, no es un antirromántico visceral. Por el contrario, existe siempre un cierto tono de nostalgia en sus reflexiones que resulta muy difícil ignorar. Tal vez, nadie como él sintió el fin de un mundo al que su sensibilidad se sentía estrechamente vinculada y que, sin embargo, su razón, desde un anhelo de justicia y liberación universales, le mostraba como caduco y necesariamente superable. Hay que tener en cuenta que uno de los propósitos más permanentes en el proyecto filosófico de Benjamin consistió siempre en conseguir una conexión práctica entre política y teología. Tal conexión la encontró, como muchos intelectuales de su época, en el sueño de una sociedad comunista en la que hubieran desaparecido las diferencias y las injusticias de un mundo al que, por otra parte, él pertenecía. Fue, sin embargo, lo suficientemente lúcido y valiente como para, trascendiendo predilecciones personales, darse cuenta de que la consecución de ese sueño implicaba necesariamente el sacrificio de realidades que se alzaban como un obstáculo para el mismo. Una de ellas era el arte, concebido como último reducto de la irracionalidad. Suponemos que la elección de esta opción tan radical y, por otra parte, tan coherente debió significar para una sensibilidad tan exquisita como la suya una dolorosa renuncia. Hannah Arendt destaca la

pasión de Benjamin por coleccionar toda clase de objetos, en especial miniaturas y libros en los que el contenido no era lo más importante. Hay, por tanto, algo trágico en la contradicción que supone esa delectación fetichista en objetos de culto, por una parte, con la lúcida apreciación de su inevitable destrucción por medio de la técnica. En este sentido, supo ponerse teóricamente al lado del mundo emergente, confiando en las posibilidades de emancipación que éste ofrecía con respecto a las brumas un tanto mórbidas de un pasado que se resistía a morir a través de la práctica del arte. La muerte del arte, sin embargo, no había de suponer necesariamente la renuncia a muchos de los elementos que éste contenía, sino por el contrario, la democratización y el disfrute de estos por las masas a través de las posibilidades inagotables de reproducción que la técnica ofrecía. Tal vez incluso llegara a atisbar, tal y como advirtieron compañeros suyos de generación, que los sueños de la razón efectivamente producen monstruos, pero fue lo suficientemente lúcido como para comprender desde una coherencia esencialmente materialista, que esos monstruos sólo pueden ser considerados tales desde criterios metafísicos y sentimentales que presuponen una ficción de permanencia, ignorando la verdadera e incontestable realidad del devenir. Es cierto que ese devenir no se ha ajustado a las profecías políticas que una gran parte de los intelectuales de la época de entreguerras creyó que se cumplirían indefectiblemente, pero también es cierto que de entre todos ellos nadie como Benjamin supo delinear las líneas de evolución y desarrollo de las formas culturales y las realidades de nuestro tiempo.

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, pp. 15-57.

<sup>2</sup> Cfr. Arendt, Hannah, *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*, Anagrama, Barcelona, 1971, trad. Luis Izquierdo.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>7</sup> Witte, Bernd, *Walter Benjamin, una biografía*, Gedisa, Barcelona, 2002, p.189

<sup>8</sup> Adorno, T. W. y Benjamin, W, *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid, 1998, pp. 135-136.

<sup>9</sup> Benjamin, Walter, “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975, p.134.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>11</sup> Adorno, T.W. y Benjamin, W, *op. cit.*, p.137.

<sup>12</sup> Horckheimer, M. y Adorno, T.W., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2001, p. 189.