

EL ARTE COMO LUGARTENIENTE DE LA  
LIBERACIÓN BLOQUEADA: TH. W. ADORNO  
ANTE LA TESIS BENJAMINIANA DE LA  
POLITIZACIÓN DEL ARTE  
(Parte I: W. Benjamin)

*Art as Plenipotentiary of the Blocked Liberation:  
Th. W. Adorno in the Face of Benjamin's Thesis of the Politicization of Art  
(Part I: W. Benjamin)*

JOSÉ A. ZAMORA\*

[joseantonio.zamora@cchs.csic.es](mailto:joseantonio.zamora@cchs.csic.es)

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2020  
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2020

RESUMEN

Este artículo aborda la cuestión de la politización del arte a través de la conocida controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones: de un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués, el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc. Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones. La Parte I aborda el significado de la tesis de la politización del arte en Walter Benjamin.

*Palabras clave:* W. Benjamin, Th. W. Adorno; Teoría Estética; politización del arte; estetización de la política, autonomía del arte; reproductibilidad técnica.

---

\* Instituto de Filosofía - CSIC (Madrid)

## ABSTRACT

This article addresses the question of the politicization of art through the well-known controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. The contrast between Benjamin and Adorno has given rise to multiple stereotypes and enormous simplifications: on the one hand, Benjamin as a defender of the cultural industry and, on the other, Adorno as a defender of bourgeois autonomous art. The optimism of the new media versus conservative pessimism; the politicization of art versus the political abstention; the popular culture versus elitist culture; etc. One of the objectives of these reflections is to dismantle these simplifications as much as possible. Part I deals with the meaning of Walter Benjamin's thesis of the politicization of art.

Keywords: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Aesthetic Theory; politicization of art; aestheticization of politics, autonomy of art; technical reproducibility.<sup>1</sup>

La relación entre arte y política en Walter Benjamin está asociada hoy de manera muy destacada a su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y muy especialmente a su párrafo final, quizás uno de los pasajes más citados de Benajmin:

‘Fiat ars – pereat mundus’, dice el fascismo, y espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica, tal y como lo proclama Marinetti. Esto es evidentemente la realización acabada del *l'art pour l'art*. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses del Olimpo, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado, que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. En esto consiste la estetización de la política que practica el fascismo. El comunismo le contesta con la politización del arte. (Benjamin, 1939a: 508 [85])<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este artículo es una contribución al proyecto de investigación "Constelaciones del autoritarismo: memoria y actualidad de una amenaza a la democracia en una perspectiva filosófica e interdisciplinar" (PID2019-104617GB-I00) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), financiado por el Programa Estatal de Generación y Fortalecimiento del Conocimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

<sup>2</sup> En esta y en otras citas a lo largo del artículo, la traducción puede variar en algunos casos respecto al texto que aparece en la edición en castellano citada. Las obras e intercambio epistolar de Walter Benjamin y Th. W. Adorno se citan de la edición original alemana. Entre corchetes [] va la página de la edición española que se indica en la bibliografía. Sobre la historia de las cuatro versiones existentes del ‘ensayo sobre la obra de arte’ se puede consultar Lindner, 2011: 230s y Schöttker, 2007, 118-133. Como señala Lindner, “a la vista de la compleja situación de la trasmisión de los textos no existe ninguna posibilidad ni tampoco ninguna necesidad de fijar una versión definitiva. Tampoco existe ningún motivo para enfrentar las diferentes versiones. [...] Hoy en día, la tarea que sigue sien-

Entender lo que Benjamin quiere expresar en esta frase no es nada sencillo, como veremos. Aquí intento realizar una contribución a su comprensión (Parte I) y a la de la alternativa que representa la reivindicación de la autonomía del arte por parte de Adorno, que no es afirmación apologética, sino una figura de resistencia a la vista del bloqueo de la liberación en la sociedad administrada (Parte II). La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones. De un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués: el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc.<sup>3</sup> Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones.

De entrada, quizás convenga advertir que la tesis de Benjamin sobre la politización del arte se encuentra dentro de una constelación junto a otras reflexiones que resultan determinantes para entender el significado de la propuesta benjaminiana: su confrontación con el surrealismo, con el radicalismo literario burgués, con la transformación de la función del arte en el capitalismo industrial, con la restitución de lo épico (B. Brecht) y con el universo de los pasajes parisinos. Muchos de los planteamientos de Benjamin representaban una toma de posición en una lucha en curso dentro de una constelación de fuerzas históricas concretas y no poseen el mismo significado fuera de esa constelación y tampoco pueden ser consideradas al margen de cuál fue la evolución posterior.<sup>4</sup> Ni nuestra constelación hoy es la de Benjamin, ni la evolución de los acontecimientos que va de 1936, fecha en la que aparece el artículo en una versión en francés en la *ZfS*, hasta su muerte cuatro años después dejó intactas las posiciones del propio Benjamin. Sus tesis “Sobre el con-

---

do más importante, consiste en tener en cuenta todo el complejo del ensayo sobre la obra de arte y analizarlo en una *lectura integral*” (230).

<sup>3</sup> En todo caso, no conviene olvidar que W. Benjamin no vivió ni reflexionó sobre el desarrollo de la industria cultural posbélica, cosa que sí hizo Th. W. Adorno. No podemos hacer como si las afirmaciones del primero estuvieran referidas a esos desarrollos o sirvieran para justificar una postura afirmativa sobre sus posibilidades emancipadoras.

<sup>4</sup> En honor a la verdad, es preciso decir que el impacto esperado por Benjamin, y también por Horkheimer, no se produjo (el intento de publicación en Rusia fracasó). En el artículo faltan además las referencias concretas y explícitas a los términos del debate sobre arte y política en ese momento. Su vaga orientación hacia la política artística soviética habría exigido una confrontación clara con la paralización de la modernización estética iniciada en los años 20 motivada por el decreto de abril de 1932, que ya codificaba el “realismo socialista” como estilo autoritario y prescribía en la política exterior un tradicionalismo interclasista, declarado oficial en el Congreso para la Defensa de la Cultura de París en 1935, al que el propio Benjamin asistió (cf. Werckmeister, 2014).

cepto de historia” dan testimonio de ello.<sup>5</sup> Las esperanzas puestas en las energías revolucionarias de los movimientos artísticos de vanguardia y de los nuevos medios no se mantuvieron intactas. En el párrafo final citado más arriba, ya se recoge una autocrítica y una revisión de su programa de iluminación profana inspirado en el surrealismo (John, 2000: 59). El fascismo no solo significaba una opresión violenta de toda oposición política, sino la escenificación de un gigantesco universo de obnubilación por medio de innovadoras técnicas de percepción y entretenimiento.

La “hermenéutica del peligro” practicada por Benjamin (John, 1991: 67), que consistía en exponerse en máxima proximidad a las amenazas históricas para desentrañarlas y combatirlas desde la comprensión más cabal de las fuerzas que ellas desencadenaban, también comportaba el riesgo que la antigua mitología atribuía a la contemplación de la diosa Gorgona: quedar petrificado al mirarla.<sup>6</sup> Benjamin veía el momento histórico como una constelación de peligros que constituyen una amenaza y una oportunidad. Esta visión se vía reforzada por su concepción de la dialéctica como ambigüedad, inspirada en la conocida frase de Hölderlin de que ‘allí donde está el peligro, crece también lo que salva’. Esta concepción le llevó a buscar siempre en los fenómenos las dos caras: sueño/despertar, apariencia ilusoria/perspectiva utópica, destrucción/nuevo comienzo. Benjamin pretendía leer en el destino de la obra de arte en la época de su reproductibilidad las transformaciones que afectan a la esfera del arte en su conjunto en el período de la industrialización y en

<sup>5</sup> Su análisis de la confrontación entre la estetización fascista de la política y la politización de arte se produce cuando la balanza entre ambas prácticamente ya se ha decantado y los esfuerzos de resistencia llevaban la marca de un último intento desesperado. Como es sabido, ese intento le empuja a explorar tanto la nueva relación entre arte y técnica, como la relación entre presente y pasado. Quizás la aportación de Benjamin respecto a esta última sea la que mejor resiste el paso del tiempo (cf. Zamora 2008).

<sup>6</sup> Para una exposición más extensa de ‘hermenéutica del peligro’ en W. Benjamin, cf. John, 1982: 47ss. La hermenéutica del peligro parte de un sujeto del conocimiento amenazado de destrucción y disolución por el mismo proceso que él intenta analizar y describir. Pero ese sujeto tiene una significación constitutiva de cara a la interpretación de los textos o los acontecimientos. No se trata pues de un sujeto con poder, que establece una relación libre y soberana con su objeto, sino que éste (la dominación nacionalsocialista) le viene impuesto sin que él pueda substraérsele, amenazando su integridad psíquica, política o incluso física. Esta cercanía, que no presupone ilusoriamente un lugar fuera de la coacción social y considera dicha coacción como elemento constitutivo de la facultad cognitiva, posee una ambivalencia que no es eliminable por medio de una reflexión sistemática y distanciada. Pues sólo en el ámbito de dominio del peligro es posible aclararse verdaderamente sobre él y sus raíces. Sólo en el origen mismo de la catástrofe puede identificarse la fuerza que ella desencadena y sólo ahí puede surgir la esperanza en una fuerza contraria. Pero esta cercanía al peligro puede llevar también a la pérdida total de la distancia y por tanto a una sumisión e identificación con el estado negativo que cierra todas las posibles salidas y alternativas. Esta ambigüedad de la hermenéutica del peligro no puede ser conjurada y resulta a priori en el ámbito de la teoría, dado que la exposición al peligro debe ser real y no meramente imaginada.

ellas las transformaciones de las estructuras perceptivas y experienciales en general y su significación política. Y todo ello para explorar las posibilidades de una transformación radical de la sociedad en el horizonte de la amenaza sin precedentes que representa el fascismo. En este marco juega un papel fundamental la pregunta por la técnica y por la relación social con la naturaleza mediada por ella.

También sabemos que Adorno fue uno de los interlocutores privilegiados de W. Benjamin en este proceso de reflexión. De hecho, la intención de Adorno al escribir el ensayo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938) era, entre otras cosas, dar una respuesta al ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” de W. Benjamin (Adorno, 1963a: 10 [10]). La lectura del manuscrito de Benjamin ya le había movido a realizar un primer comentario escrito en una carta fechada el 18 de marzo de 1936 (Adorno/Benjamin, 1994: 168-177 [133-139]). En esa carta Adorno subraya su acuerdo de principio con el enfoque de Benjamin, sobre todo en lo que concierne al desencantamiento del arte bajo el primado de la tecnología. Sin embargo, Adorno sitúa la obra de arte autónoma en este proceso de desencantamiento, tal como hizo el propio Benjamin con la alegoría barroca frente al símbolo ‘aurático’. Por lo tanto, no puede entender por qué ahora Benjamin identifica la obra de arte autónoma con el concepto de aura mágica. Ciertamente, el concepto de autonomía estética está relacionado con el idealismo burgués y posee, por tanto, rasgos míticos, pero la propia ley técnica del arte autónomo destruye ese carácter mítico y produce desencantamiento.

Para Adorno, el desmoronamiento del aura no sería resultado sólo de la reproducibilidad técnica. Más bien, la autonomía del arte y el desmoronamiento del aura forman una unidad desde el principio, y este último deriva del “cumplimiento de la propia ley ‘autónoma’ de la forma” (*ibid.*: 171 [135]). Por otro lado, la cosificación de la cultura es un fenómeno universal que afecta tanto al arte autónomo como a la industria cultural. Y ambos deben ser examinados en su tensión mutua en relación con la dialéctica de libertad y opresión. Así pues, lo que Adorno critica en el ensayo de Benjamin es que no “dialectice” suficientemente estos dos ámbitos de la cultura. Esto le impide, según él, reconocer, por un lado, aquello que en el arte autónomo supera lo aurático por medio de su propia técnica y, por otro, lo que sigue siendo aurático en el arte producido industrialmente. La principal objeción de Adorno a Benjamin es que este “subestima la tecnicidad del arte autónomo y sobrevalora la del arte dependiente” (*ibid.*: 173 [137]).

## 1 EXPERIENCIA Y TÉCNICA: EL PAPEL DEL CINE

En todo caso, de lo que trata Benjamin en el ensayo de la obra de arte sólo puede ser reconstruido en conexión con otros elementos de su teoría de la modernidad: la pérdida de la experiencia, la transformación de la estructura de la percepción a causa de los cambios tecnológicos, el papel de los nuevos medios, etc. En su ensayo “Experiencia y Pobreza” (1933), Benjamin ya había descrito la destrucción de la experiencia a causa de la tecnificación de la vida que acompaña a la producción industrial, la guerra moderna, la vida en la ciudad, etc. La revolución tecnológica ha creado una brecha insalvable entre la cultura tradicional y la experiencia humana, de tal manera que esta última ya no puede recurrir sin más a la primera: la experiencia se ha empobrecido. Ha surgido “una especie de nueva barbarie” a través de la revolución mecánico-tecnológica de la sociedad (215 [218], cf. Lindner, 1985). Con este diagnóstico, sin embargo, Benjamin no está haciendo suyas las tesis del pesimismo cultural conservador. Al contrario. Él ve en estos cambios la posibilidad de un nuevo comienzo. Interpreta la pobreza experiencial determinada por el tecnologización del mundo como una barbarie ‘positiva’, que se desembaraza de una cultura hipócrita que ha sido incapaz de hacer frente al fascismo (cf. Khatib, 2015: 55ss). Pero lo que exige la nueva realidad no es tanto un arte nuevo, cuanto la superación del arte y su transformación en una práctica de vida que ponga el aparato técnico al servicio de una nueva relación de las masas con la realidad natural y social. El cine ofrece un anticipo onírico de una nueva síntesis de experiencia, percepción, trabajo y tecnología. En las películas de animación de Mickey Mouse, por ejemplo, Benjamin cree percibir cómo el colectivo sueña divirtiéndose con una reconciliación entre la naturaleza y la nueva técnica:

Naturaleza y tecnología, primitividad y confort se han unido aquí completamente. Y las personas cansadas de las interminables complicaciones de la vida cotidiana, para las que la finalidad de la vida aparece sólo como un punto de fuga distante en una perspectiva infinita de medios, perciben como liberadora una existencia que a cada paso se basta a sí misma de la manera más simple y a la vez más cómoda, en la que un coche no pesa más que un sombrero de paja y la fruta de un árbol se redondea tan velozmente como el cesto de un globo aerostático. (Benjamin, 1933: 218s. [221]).

Benjamin vuelve a referirse a los nuevos medios y su impacto sobre experiencia en su ensayo sobre Lesskow (1936a).<sup>7</sup> Por su tenor, el ensayo parece, a primera vista, entonar un lamento porque en la era burguesa la narrativa haya sido sustituida por la información como nueva forma de comunicación. La narración estaba incrustada en un universo colectivo de experiencia moldeado por la trasmisión de la tradición y por un nexo de vida y muerte prolongado en el tiempo. Todo esto había dejado de existir después de los cambios sociales, técnicos y culturales provocados por la industrialización. El arte de contar historias también había llegado a su fin. El periodismo era la forma de comunicación acorde con la nueva apropiación técnica del mundo que nos rodea y con las nuevas estructuras de dominación y, por tanto, el que conformaba la conciencia colectiva. ¿Deberíamos lamentarlo? En una de las anotaciones que pertenecen al contexto de la elaboración de estos textos, se expresa una actitud completamente diferente al lamento:

Se puede considerar que todas estas cosas son eternas (contar historias, por ejemplo), pero también se puede considerar que ciertamente están condicionadas por el tiempo y son problemáticas y cuestionables. Lo eterno en la narración. Pero probablemente formas completamente nuevas. La televisión, el gramófono, etc. hacen que todas estas cosas sean cuestionables. [...] ¿Entonces para empezar, esto *pour commencer*, quizás se extinga toda el aura del consuelo, la sabiduría y la solemnidad con la que hemos rodeado a la muerte? *Tant mieux*. No llores. Los pronósticos críticos no tienen sentido. Cine en lugar de narración (Benjamin, 1972ss, II: 1282).

Seguramente este “*tant mieux*” no sea sin más una afirmación desenfadada de lo que de todos modos hay, sino el reconocimiento de que el cambio que se ha producido no tiene vuelta atrás.<sup>8</sup> El mundo experiencial de la narración ha desaparecido irrevocablemente. Por eso es necesario explorar las posibilidades de los nuevos

<sup>7</sup> Hasta qué punto el “desmoronamiento del aura” está relacionado con la pérdida de la experiencia que se manifiesta con la extinción del arte de narrar es algo que puede apreciarse en las palabras con las que Benjamin concluye su carta a Adorno del 4 de junio de 1936 (Adorno/Benjamin, 1994: 185 [145]).

<sup>8</sup> El retrato que hace N. Bolz de la relación de Benjamin con los nuevos medios es excesivamente plano, sin quiebras ni contradicciones. Lo exalta como el “heraldo” de una estética mediática. “Puesto que se trata –escribe– de sobrevivir a la civilización misma dentro del armazón de los nuevos medios y tecnologías, Benjamin no apuesta por la experiencia del sufrimiento, sino por el humor, no por las lágrimas de las conciencias críticas, sino las risas del colectivo de bárbaros” (Bolz, 1992: 237). Pero la risa con la que el público reacciona a la película grotesca no es simple afirmación de la nueva técnica: “Esta película es divertida” –confirma Benjamin– “sólo que la risa que despierta flota sobre el abismo del horror” (Benjamin, 1927c: 753 [369]). Veremos a continuación lo que tiene que ver esto con la experiencia de la guerra.

medios tanto en términos de manipulación de las masas como en términos de cambio de la función del arte (cf. Romero, 2018:163). Ellos son de hecho el aparato perceptivo con el que las masas hacen ahora su vivencia del mundo. Y deben ser tomados en serio. En su protohistoria del siglo XIX, Benjamin dedica cientos de anotaciones precisamente a la aparición de estos medios: la arquitectura del vidrio y el hierro, la prensa, los pasajes, las exposiciones universales, etc. La forma de percepción que se expresa en ellos no es una captación consciente, reflexiva y mucho menos contemplativa del individuo autónomo, sino la percepción onírica, inconsciente y táctil de las masas, con la que tratan de hacer frente a la tremenda irrupción de la tecnología industrial.

Benjamin no oculta la ambigüedad de estas nuevas formas de percepción, que buscan tanto superar como transfigurar las deficiencias del orden de la producción (Benjamin, 1935b: 46s [55]). Sin embargo, quiere indagar y destacar sus potenciales revolucionarios. Al hacerlo, deja atrás los enfoques filosóficos que se habían ocupado de los cambios culturales de la industrialización a principios de siglo. ¿Es posible una experiencia ‘auténtica’ bajo las nuevas condiciones de la sociedad industrial? Esa era la pregunta de la filosofía de la vida. Su respuesta no servía, porque insistía en las posibilidades de la experiencia preindustrial que ya no estaban disponibles. Benjamin busca, por el contrario, nuevas formas de responder a la transformación estructural de la experiencia que se había producido. Y busca esa nueva orientación en otras categorías: la *mémoire involontaire* (Proust), el shock traumático inconsciente (Freud), la muchedumbre urbana (Poe), al trabajo en cadena y mecánico (Marx), el “*spleen*” (Baudelaire), etc. (cf. Benjamin, 1939b) y así llega al cine:

De esta manera, la tecnología sometió al sistema sensorial humano a un entrenamiento de tipo complejo. Llegó el día en que el cine se encontró con la nueva y acuciante necesidad de estimulación que era acorde con él. En el cine, la percepción en forma de shock adquiere plena vigencia como principio formal. Lo que determina el ritmo de producción en la cadena de montaje está en la base del ritmo de la recepción en el cine” (*ibid.*: 630s. [234]).

Sin embargo, el cine no sólo muestra analogías estructurales con el universo experiencial de la producción determinado por la máquina y saturado de shocks,



sino que por su carácter onírico también está vinculado con las creaciones fantasmagóricas del siglo XIX.<sup>9</sup>

En el cine emerge una “nueva región de la conciencia”, escribe Benjamin ya en 1927 en respuesta a la crítica de O. A. H. Schmitz a la película “Potemkin” (Benjamin, 1927c: 752 [368]). Junto con los espacios de la vida urbana, en el cine se ensaya una nueva forma de experiencia colectiva: nuevas perspectivas, reiteradas aproximaciones, ángulos inusuales y secuencias de movimientos de otro modo imperceptibles hacen de este medio una ayuda inestimable en la confrontación diaria inconsciente, sensual y táctil de las masas con su entorno. Conviene señalar aquí, que el sujeto que se corresponde con las acciones en estos espacios colectivos no es el individuo burgués, sino el colectivo proletario:

“Potemkin” ha hecho época precisamente porque nunca antes había sido tan evidente esto. Aquí por primera vez el movimiento de masas tiene un carácter completamente arquitectónico y sin embargo nada monumental (léase: de la UFA<sup>10</sup>), lo que justifica la pertinencia de la toma cinematográfica (753 [370]).

La cámara –y esto también vale para la fotografía– por medio de la ralentización, el zoom, etc. percibe aquello que se le escapa al ojo: el inconsciente óptico, partes del movimiento y procesos que no pertenecen al “espacio urdido con la conciencia por el hombre” y que están relacionados con texturas y estructuras desveladas por las ciencias naturales (Benjamin, 1931b: 371 [382s]; cf. 1939a: 500 [77]). Así pues, la nueva forma de percepción no procede por medio de la concentración intelectual y la atención consciente, sino que tiene lugar a través de una especie de recepción táctil y distraída, con la que el aparato perceptivo humano reacciona a las nuevas tareas que le impone el entorno mecanizado (Benjamin, 1972ss, I: 1049).

<sup>9</sup> Sobre la analogía estructural entre el cine y el sueño, cf. Rudel 1985: 76ss. Benjamin también ve la conexión entre el cine y los cambios culturales del siglo XIX en relación con el kitsch: el cine “por sí solo puede hacer explotar las sustancias que el siglo XIX almacenó en esta materia extraña, antes quizás desconocida, que es el kitsch” (W. Benjamin 1982: 500 [640]). El kitsch está referido aquí a las formas de expresión artística que poseen un carácter de uso absoluto y momentáneo. Por eso el cine estaría mejor situado para retomar el legado de lo kitsch y de desentrañar como *formas naturales* las nuevas formas creadas por la tecnología y la mecanización.

<sup>10</sup> Nota explicativa: *Universum Film AG*, más conocido como Ufa o UFA, fue el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante el periodo de esplendor de la República de Weimar y durante la Segunda Guerra Mundial. Este conglomerado de industrias alemanas del sector del cine fue una de las más poderosas durante el periodo 1917-1945.

Para Benjamin, la tecnología se ha convertido en una ‘segunda naturaleza’, que se sustrae al control de los humanos.<sup>11</sup> Pero en lugar de atribuir esta circunstancia únicamente a las relaciones de producción y esperar de su transformación revolucionaria la humanización de la tecnología, defiende la necesidad de un proceso de aprendizaje que permita una nueva forma de trato con ella y pueda contribuir a la propia revolución social. Aquí es donde el cine tiene su función:

El cine sirve para entrenar a la gente en esas nuevas precepciones y reacciones que se requieren para lidiar con una maquinaria cuyo papel en sus vidas aumenta casi a diario. Hacer del enorme aparato técnico de nuestra época el objeto de la intervención humana – esta es la tarea histórica en cuyo servicio encuentra el cine su verdadero significado. (Benjamin, 1935a: 444s. [21]).

El cine ayuda así a reaccionar de manera irreflexiva, como en el juego, a los peligros que enfrenta la gente en la sociedad moderna. En el cine, la gente coordina sus habilidades de reacción como una masa o un colectivo. Estas habilidades son del mismo tipo que las que les exige su mundo laboral y urbano. Las nuevas tareas no pueden resolverse mediante la contemplación y el examen, sino que requieren movimientos entrenados que presuponen una apercepción no controlada visualmente, sino caracterizada por la proximidad táctil. Aquí se hace evidente la analogía del cine con el trabajo mecánico y con el juego de azar. “La sacudida en el movimiento de la maquinaria es en el juego de azar el llamado *coup*” (1939b, 633 [237]). Para entender lo que Benjamin quiere decir podemos recurrir a una pieza de prosa, en la que se describe una conversación sobre la naturaleza del juego. Uno de los protagonistas dice:

El juego consiste realmente en un peligro creado artificialmente. Y jugar en una prueba en cierto sentido blasfema de nuestra presencia de ánimo. Porque en el peligro, el cuerpo se comunica con las cosas por encima de la cabeza. Cuando lanzamos un suspiro de alivio, es cuando nos damos cuenta realmente de lo que hemos hecho. Actuando hemos ido por delante de nuestro conocimiento. Y el juego posee una dudosa reputación, porque provoca de manera no consciente

---

<sup>11</sup> Esto no sólo es así con respecto a la tecnología directamente involucrada en el proceso de producción, sino que los nuevos medios técnicos de comunicación también sufren la misma alienación. Esta es la razón de que Benjamin se esfuerce por distinguir entre los desarrollos en Rusia y en Europa Occidental, donde la industria cinematográfica tiene un gran interés en “estimular la participación de las masas a través de la representación ilusoria y la especulación equívoca” (Benjamin, 1939a: 494). Es evidente que esta contraposición solo poseyó una relevancia puntual y transitoria.

aquello que nuestro organismo hace con mayor fineza y precisión” (Benjamin, 1935c: 776 [204]).

Con la revolución tecnológica, el mundo experiencial de la tradición religiosa y de su secularización burguesa en el arte autónomo ha desaparecido irrevocablemente. La nueva forma de percepción de sí mismo y del mundo no permite recurrir a la formación teórica de la conciencia de clase en la constitución de un sujeto revolucionario, al menos no en la forma en que se había formado la conciencia burguesa. Con su teoría del cine, Benjamin apunta a formas no contemplativas o no reflexivas de constitución del sujeto en el momento del peligro. La gran importancia del cine deriva de la asombrosa combinación de elementos que reúne en sí mismo para el propósito de esta constitución y que pone a disposición de la politización del arte: carácter técnico, participación de las masas como actores y como espectadores, percepción en la distracción, vinculación de actitud crítica y disfrute.

Sobre todo, la técnica de montaje, que es esencial para la producción cinematográfica, obliga al público a hacer asociaciones inesperadas. Puede romper la evidencia cotidiana y revelar su determinación por las estructuras de dominación. También puede hacer visible lo invisible en la recepción distraída. “El cine, la única forma de arte a la que es inherente la reproducción técnica misma, se enfrenta así al inconsciente colectivo surgido en la realidad, o mejor dicho: a la fuerza con la que la superficie de la segunda naturaleza se sustrae a los sentidos” (Kambas, 1983: 114) Este significado del cine para el inconsciente colectivo parece estar relacionado hasta cierto punto con la impactante constelación de lo arcaico y lo nuevo en las imágenes dialécticas, aunque en el caso del cine ya no resulta claro qué papel juega el pasado.

## 2 NUEVO CUERPO COLECTIVO O CÓMO DARLE LA VUELTA A LA ALIANZA FATAL DE FASCISMO Y TÉCNICA

La nueva relación entre técnica y naturaleza que Benjamin explora en el cine no se entiende sin atender a la alianza fatal de la técnica con el fascismo. En él es posible reconocer lo que la técnica da de sí sometida a unas relaciones de dominación y opresión (Benjamin, 1930b: 238). No sólo eso, también es reconocible lo que significa la estetización del potencial destructivo de la técnica, esto es, la prolongación de la destrucción física de los campos de batalla a través de la destrucción psíquica en la organización de las masas. En este contexto, la creciente tecnificación de los

entornos de trabajo y de los nuevos medios artísticos, especialmente el cine, se encuentran en una relación de correspondencia en un sentido alienante, pues contribuyen al proceso de adaptación de las disposiciones perceptivas y corporales exigidas por esos entornos. De esta manera no sólo se consigue un disciplinamiento de la fuerza de trabajo, sino que se produce una normalización de las relaciones de dominación mediadas por la técnica. La alienación social es al mismo tiempo redoblada, compensada y sublimada en el entretenimiento: “En la representación del hombre por el aparato, su auto-alienación ha experimentado un aprovechamiento altamente productivo” (Benjamin, 1935a: 451 [29]).

Así pues, las reflexiones de Walter Benjamin sobre la técnica no se entienden sin su *a priori* histórico. La Primera Guerra Mundial representa a sus ojos una manifestación del poder destructivo de la técnica bajo unas relaciones de dominación social y de la naturaleza propias del capitalismo. Es esa experiencia la que constituye el telón de fondo de lo que se conoce con el término de “materialismo antropológico”<sup>12</sup>, con el que Benjamin explora la posibilidad de una innervación técnica del colectivo social en una perspectiva revolucionaria, es decir, opuesta a la que se manifiesta en la guerra:

---

<sup>12</sup> Este concepto despierta en Th. W. Adorno todas las alarmas: “Pues todos los puntos en los que, a pesar de la más fundamental y concreta coincidencia, difiero de usted, pueden agruparse bajo el título de un *materialismo antropológico* al que no puedo adherirme.” (Adorno/Benjamin, 1994: 193 [151]). Su crítica está diseminada por todo el intercambio epistolar. Esta se centra en la acusación de una falta de ‘dialectización’, que afectaría tanto al concepto de autonomía como al de cuerpo. En la forma de abordarlos por parte de Benjamin, Adorno denuncia una carencia de “mediación” (*ibid.*: 366 [271]). Más allá de posibles malentendidos (cf. Zamora 1999), resulta completamente forzado, teniendo en cuenta los escritos de Adorno de la década de 1930, contraponer su supuesto hegelianismo a una “unidad inmediata” en Benjamin (Agamben, 2001: 179, cf. Vargas, 2012: 67ss.) que superaría las contraposiciones entre teoría y praxis, superestructura y base, objetividad y subjetividad, etc. Lo que Adorno reprocha a Benjamin es en realidad que considere el “cuerpo” como medida de la concreción, algo que amenaza con convertirlo en una “invariante” que no tiene en cuenta su carácter mediado. Una inmediatez corporal que refleja la categoría de “inervación” y que funciona con un esquema de estímulo-respuesta representa a los ojos de Adorno una especie de teoría basada en una “ontología no dialéctica del cuerpo” (Adorno/Benjamin, 1994: 193 [151]). Como señala F. Müller, Adorno no dice que Benjamin no deba recurrir al cuerpo real, empírico o material, sino que no puede convertirlo en criterio de conceptos y operaciones teóricas, “porque entonces se oculta que esa operación misma ya representa una teoría, que ya con la elección del correlato ‘cuerpo’, este es discutido sobre una base teórica” (Müller, 2014: 313n). En ese tipo de materialismo antropológico no mediado, Adorno cree identificar un elemento “profundamente romántico” (Adorno/Benjamin, 1994: 368 [272]). Así, mientras que Benjamin centra su reflexión en la imbricación del espacio icónico y el espacio corporal buscando una configuración emancipadora del colectivo por medio de nueva técnica, Adorno exige la dialectización de ambos, pues ambos llevan marcados “el estigma del capital” y ambos contienen “elementos de la transformación” (*ibid.*: 171 [135]).

En las noches de exterminio de la última guerra una sensación similar a la felicidad de los epilépticos sacudió el armazón corporal de la humanidad. Y las rebeliones que siguieron después constituyeron la primera tentativa por hacerse con el control del nuevo cuerpo.” (Benjamin, 1928: 148 [88]).

El “materialismo antropológico” de Benjamin toma distancia crítica frente a lo que podríamos llamar un materialismo metafísico vulgar, defendido por una parte importante del marxismo tradicional. Se caracteriza por un doble vínculo con lo corporal (fisiológico y humano-animal) y lo político. Sorprendentemente no se refiere al cuerpo individual, sino al cuerpo colectivo, mediado y organizado social e históricamente. Según Benjamin, el capitalismo industrial y la reorganización de los espacios laborales y urbanos que lo acompañan han hecho saltar por los aires los contornos de la individuación burguesa y permitido la aparición de un cuerpo colectivo que habita el nuevo espacio social (cf. Baehrens, 2014).

Benjamin define ese nuevo espacio como un espacio al mismo tiempo icónico (*Bildraum*) y corporal (*Leibraum*). Es el espacio que ocupa la masa y en el que se despliega la vida urbana. Aquí el entorno adquiere un carácter espectral: se trata de un espacio onírico, del espacio de las fantasmagorías, las mitologías modernas y el fetichismo (cf. Zamora, 2020; Khatib, 2012). Este espacio ha creado nuevas formas de experiencia y de acción colectivas. Benjamin estaba convencido de que en la forma de organización de ese espacio corporal e icónico estaba mucho en juego. Dependiendo de cómo se organizase, podían verse confirmadas e incluso exacerbadas las dinámicas destructivas y alienantes del capitalismo o permitir por primera vez en la historia una nueva relación con la naturaleza y unas nuevas relaciones sociales.

Benjamin percibió como nadie la conexión entre el fetichismo de la mercancía, el estado de agregación de la masa en torno a las mercancías y la dominación totalitaria. La masa es una categoría del mercado: la masa de consumidores convocados y reunidos por el poder de atracción de las mercancías y el mundo del espectáculo. La empatización con ellas y con la masa es la fuente de una identidad ilusoria y vacía apoyada en fantasmagorías que enmascaran el dominio de clase y el orden de producción capitalista con su carácter violento y destructivo (cf. Zamora, 1999: 136ss.). Es la masa la que pone a los individuos a disposición de la acometida totalitaria: “Esa ‘multitud’ en la que se recrea el *flaneur* es la forma vacía en la que setenta años después se vertió la comunidad nacional [*Volksgemeinschaft*]” (Benjamin, 1982: 436 [554]). La masa de la gran ciudad es un simulacro de colectivo que posee un poder narcotizante. Escasamente puede oponer resistencia cuando el fascismo la

convierte en material de su ‘obra de arte total’: social, bélica y estética. El “materialismo antropológico” toma la masa como presupuesto histórico y como índice de que todo intento de recuperar alguna forma de individualidad burguesa está condenada al fracaso. Por eso intenta apropiarse de los medios y del aparataje por los que se reproduce la masa para alumbrar un nuevo cuerpo colectivo. Esto es lo que le llevó a imaginar la posibilidad de una nueva organización gracias a la inneración técnica del colectivo mediante una compenetración del espacio corporal y el icónico, en la que las imágenes no serían ya mero objeto de contemplación, sino un medio de organización de la experiencia y la acción de ese colectivo.

Para esto era necesario producir una nueva (o segunda) técnica, que no buscara el dominio sin más de la naturaleza, sino el dominio de la relación del hombre con la naturaleza para imprimirle un carácter comunicativo y mimético:

Las revoluciones son inervaciones del colectivo: más precisamente, intentos de inervación del primer colectivo, históricamente nuevo, que tiene sus órganos en la segunda técnica. Esta segunda técnica es un sistema en el que el dominio de las fuerzas sociales elementales es el requisito previo para jugar con las naturales (Benjamin, 1936c: 717n [331n]).<sup>13</sup>

Sin embargo, frente a la “realidad” de la alianza fatal de técnica y fascismo no pueden colocarse en pie de igualdad las “posibilidades” que inauguran los nuevos medios técnicos, como si la conversión de dichas posibilidades en realidades no dependiese de la superación de la desubjetivación que impone el propio carácter de masa a individuos sometidos a la forma mercancía. La posibilidad de una técnica liberadora no puede presentarse como realidad (Benjamin, 1937: 475 [78s.]) en las nuevas artes desarrolladas en el capitalismo. La cuestión que debe plantearse aquí con toda crudeza es si las fantasías sobre la técnica son utopías reales o más bien fantasmagorías que participan de la obnubilación que el propio Benjamin somete a crítica. En este sentido es un error pensar que la modificación de la sensibilidad y la perceptibilidad por medio de la técnica es en sí misma emancipadora.

---

<sup>13</sup> Las especulaciones de Benjamin sobre esta “segunda técnica” se resisten a cualquier intento de concreción: “A la idea de Fourier de la difusión de los falansterios a través de explosiones se pueden comparar dos ideas de mi ‘política’: la de la revolución como inervación de los órganos técnicos del colectivo (comparación con el niño que aprende a agarrar tratando de apoderarse de la luna) y la de ‘desentrañar la teleología de la naturaleza” (Benjamin, 1982: 777 [1997]). Las referencias como esta a Fourier y otras al surrealismo, al cine de animación de Disney, al juego, al humor, etc. convierten estas especulaciones en una inspiración difusa y a la vez ambigua, sobre todo cuando las asociamos hoy con las innovaciones de la tecnología digital.

Si tenemos en cuenta el conjunto de reflexiones sobre la técnica desarrolladas por Benjamin, la definición de la “revolución como una innervación de los órganos técnicos del colectivo” (Benjamin, 1982: 777 [997]) no puede desvincularse de la negación efectiva –y pendiente– de las relaciones realmente existentes entre los seres humanos, la naturaleza y la técnica. Así pues, no se trata meramente de un despliegue de los potenciales de la técnica imbricada con la dominación de la naturaleza y con la dominación social en el capitalismo, para lo que bastaría entonces tan solo un cambio de titularidad. Las variaciones que sufren las formulaciones y supresiones de los términos “primera y segunda naturaleza”, “técnica emancipada” o “primera y segunda técnica” en las diferentes versiones del ensayo sobre la obra de arte (cf. Lindner, 2011: 245) ponen de manifiesto que nos encontramos ante una búsqueda de Benjamin que posee un carácter tentativo y no ante la formulación de un postulado afirmativo:

[...] como demuestran las crisis económicas y las guerras, esta técnica emancipada se enfrenta ahora a la sociedad actual como a una segunda naturaleza, como a una naturaleza no menos elemental que la que le fue dada a la sociedad primitiva. Frente a esta segunda naturaleza, el hombre, que la creó, pero de la que no es dueño desde hace mucho tiempo o no ha llegado a serlo todavía, necesita de un aprendizaje como lo necesitó entonces ante la primera (Benjamin, 1935a: 444 [21]).

Así pues, con el concepto de “segunda técnica” Benjamin explora de modo negativo una relación no dominadora y libre de violencia con la naturaleza. La técnica sólo posee un potencial liberador a condición de que las relaciones sociales de producción sufran una transformación radical. Lo que Benjamin llama “segunda técnica” sólo puede ser “órgano” del colectivo dentro de unas nuevas relaciones entre la humanidad y la naturaleza, que no dependen solo de la técnica. Como ya apuntara en 1928 en *Calle de dirección única*, “técnica, no dominación de la naturaleza: domino de la relación entre naturaleza y humanidad” (Benjamin, 1928: 147 [88]). No estamos pues ante una mera afirmación de la técnica en su estado actual. Con todo, lo que está fuera de duda es que las fantasías sobre una organización técnica del cuerpo del colectivo con la contribución de las nuevas artes, especialmente el cine, no resistieron el embate del fascismo. Y este dato pone límites infranqueables a cualquier intento de actualización de las tesis sobre la técnica en el ensayo sobre la obra de arte.

### 3 DESMORONAMIENTO DEL AURA Y FINAL DE *L'ART POUR L'ART*

¿Qué sucede entonces con el arte en el nuevo contexto determinado por el cambio estructural de la percepción derivado de la revolución tecnológica? Con el término “desmoronamiento del aura” Benjamin intenta dar cuenta del destino del arte en una sociedad mecanizada (Benjamin, 1939a; 471ss. [49ss.]).<sup>14</sup> El aura tiene que ver con la singularidad de un objeto, con su distancia a pesar de toda la proximidad, con su autenticidad. Es algo atmosférico, cuya experiencia sólo es posible gracias a la tradición en la que se inscribe el objeto. Esta cualidad atmosférica también tiene que ver con la experiencia de un instante irrecuperable de plenitud. Y, sin embargo, el objeto aurático posee la propiedad de conceder estos momentos al observador una y otra vez, de dar constantemente nuevos significados y aspectos de sí mismo: no agota su aura de una sola vez. La relación con ella tiene, en cierto sentido, rasgos intersubjetivos:

Es inherente a la mirada albergar la expectativa de ser correspondida por aquello a lo que se entrega. Donde es correspondida esa expectativa (que puede acompañar en el pensamiento a una mirada intencional de la atención, pero también a una mirada en el simple sentido de la palabra), allí le es dada la experiencia del aura en su plenitud. [...] Experimentar el aura de una aparición significa dotarla de la capacidad de devolver la mirada. (Benjamin, 1939b, 646s. [252s.])

Si nos atenemos al ensayo sobre la obra de arte, la reproducibilidad técnica parece ser la causa por excelencia del desmoronamiento del aura, porque destruye la unicidad y la autenticidad, etc. Pero Benjamin no sólo se preocupa por la reproducibilidad, sino, sobre todo, por el cambio estructural de la experiencia de la que es signo: “Dentro de los grandes períodos históricos, la forma en que se perciben los colectivos humanos cambia con el conjunto de su existencia” (Benjamin, 1939a: 478 [56]). La experiencia del aura exige del observador capacidad de empatizar con una tradición, paz interior, sumergirse en el objeto de contemplación, sentido de lo singular, etc. Todo esto ya no está presente. El poeta sobre el que escribe Baudelaire pierde su aureola en la vorágine del tráfico de la ciudad. “Él ha descrito” –señala Benjamin– “el precio que hay que pagar para tener la sensación de la modernidad: la destrucción del aura en la vivencia de shock” (Benjamin, 1939b, 653 [559]). El hombre moderno ya no busca objetos en los que sumergirse, sino estímulos y sacudidas. Busca la proximidad táctil y no la distancia de la observación reflexiva.

<sup>14</sup> Sobre el concepto de aura cf. B. Recki, 1988, con abundante bibliografía, 183 nota 1.



Tomar posesión es la actitud clave del hombre masa. Es un cirujano que va al grano, despieza la cosa, se desprende de la cáscara del objeto: “Esta no es una actitud a la que puedan ser expuestos los bienes de culto” (Benjamin, 1939a: 488 [65]).

Benjamin, que deriva su concepto de aura de la tradición cúlrico-religiosa, considera la obra de arte autónoma como la heredera del objeto de culto, del que es su secularización. En ella, la autenticidad sustituye al valor cultural. El hecho de que la obra de arte tenga su fundamento en el ritual, “por muy mediadamente que sea, resulta reconocible incluso en las formas más profanas de la función de la belleza en cuanto ritual secularizado” (480 [58]).<sup>15</sup> Por lo tanto, la teoría de *l'art pour l'art* según Benjamin puede ser considerada una teología del arte: es la primera reacción a los inicios del desmoronamiento del aura en el mundo mecanizado (fotografía). La reproducción técnica afecta de tal manera a la forma tradicional de la experiencia artística, que esta es arrancada definitivamente de su vínculo cultural.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Adorno protesta contra esta ecuación incondicional del arte autónomo y el sagrado en la carta del 18 de marzo de 1936, sin poder negar una cierta reminiscencia religiosa en él. Sin embargo, sólo la autonomía respecto al contexto ritual de uso (religioso) hace posible el desarrollo formal, algo que permite explicar el desmoronamiento del aura no sólo por el cambio de las condiciones de recepción, sino desde un punto de vista material a partir de la constitución de la propia obra de arte (cf. Adorno/Benjamin, 1994: 168-177 [133-139]). Esto no se diferencia mucho de lo que ve Benjamin cuando aborda el arte de los dadaístas: “Sus poemas son ‘ensalada de palabras’, contienen giros obscenos y todo el desperdicio imaginable del lenguaje. Sus pinturas, en las que montan botones o billetes de transporte, no son diferentes. Lo que logran con tales medios es una destrucción despiadada del aura [...]” (W. Benjamin, 1939a: 502 [79]). Esta destrucción de la obra de arte autónoma por las vanguardias presupone las posibilidades técnicas liberadas por su desacoplamiento del contexto de uso (religioso), que también registran la transformación de las estructuras de la percepción.

<sup>16</sup> B. Recki, que subraya el origen subjetivo del fenómeno aurático y trata de reforzar desde ahí la expectativa “de que el aura sigue siendo posible incluso en las condiciones fácticas de nuestra cultura” (1988: 28). Como demostró Duchamp con su secador de botellas, los objetos cotidianos producidos en serie podían convertirse en soporte de la experiencia ‘aurática’ en el contexto del museo. Esto dependería de las condiciones de recepción y no del objeto en sí. Al margen del hecho de que Duchamp quisiera atacar, no sabemos con qué éxito, precisamente estas condiciones de recepción por medio de la parodia y tensar hasta el extremo la disposición cultural de la percepción de los visitantes del museo obligándolos a dirigir su mirada reverente a un secador de botellas, aparte de esto, hay que preguntarse hasta qué punto las condiciones de recepción en los llamados ‘templos de arte’, en los propios museos, han sido profundamente modificadas por el cambio estructural general de la percepción. Cualquiera que observe la masa de visitantes en uno de los grandes museos de las capitales del mundo tendrá que preguntarse si allí sigue siendo posible en absoluto la experiencia estética tradicional. Lo que Benjamin básicamente quiere revelar con su teoría de la reproducción es justo esta nueva forma de tratar la realidad. Una forma que es favorecida por la reproducción técnica y que ha transformado completamente la función del arte en la sociedad. No se puede negar que la experiencia aurática todavía es posible en absoluto, pero tampoco que ha perdido prácticamente toda relevancia social. Otra cuestión es si hay que celebrar esta pérdida. Por lo demás, la teoría de Benjamin sobre el desmoronamiento del aura deja abiertas otras cuestiones relacionadas con aquellas formas de arte que, como la música o la literatura, siempre han dependido de la repro-

#### 4 LA REFUNCIONALIZACIÓN DEL ARTE Y LA PERSISTENCIA DE LA CUESTIÓN TÉCNICA

¿Qué significa esta ‘desvinculación’ para el arte? ¿Ha llegado la hora de su final? Ciertamente no: “Su fundamentación en el ritual es sustituida por su fundamentación en otra praxis, a saber, su fundamentación en la política” (Benjamin, 1939a: 482 [59]). En esto se evidencia la convergencia entre los movimientos de vanguardia y los nuevos medios: ambos dejan atrás la obsoleta autonomía del arte. Desde Baudelaire hasta los dadaístas, Benjamin observa un proceso de absorción del cambio estructural de la percepción en el arte burgués, que equivale a la destrucción de la obra de arte simbólico-autónoma. Al mismo tiempo, sigue con atención el desarrollo de las diversas agrupaciones y tendencias estéticas en Rusia (cf. Benjamin, 1927a; 1927b; 1927d). Y en relación con este desarrollo, Benjamin hace valer la determinación pedagógica del arte y su significado como un medio de autocomprensión cultural del nuevo Estado, lo que se refleja en expresiones como ‘esfera pública absoluta’, ‘alfabetización’, ‘vinculación con el aparato estatal’, etc. En cualquier caso, aquí ya no tiene cabida la llamada intelectualidad autónoma ‘libre’. También en la Europa burguesa se está produciendo un proceso de desclasamiento de la intelectualidad, que Benjamin experimenta en propia carne (Baumann, 2012, 338s.), –aunque bajo diferentes auspicios, ya que aquí los escritores tratan a menudo de transfigurar el declive de su condición social con el estilo de vida bohemio (cf. Benjamin, 1929b) o con un falso radicalismo (Cf. Benjamin, 1930c: 279ss.)<sup>17</sup>.

En su ensayo sobre el Surrealismo, Benjamin había establecido una doble tarea para los intelectuales burgueses: derrocar el dominio intelectual de la burguesía y ganar el contacto con el proletariado (cf. 1929a: 309 [315]).<sup>18</sup> La segunda tarea pa-

---

ducción. En su teoría de la regresión de la escucha, Adorno muestra cómo la recepción de la música también ha cambiado en un sentido no exento de ciertas analogías estructurales con la recepción visual de las obras plásticas descritas anteriormente, sin que la reproducibilidad técnica juegue aquí un papel decisivo.

<sup>17</sup> “Los periodistas radicales de izquierdas del calibre de Kästner, Mehring o Tucholsky son la imitación proletaria de la burguesía en decadencia. Desde el punto de vista político, su función no es producir partidos, sino camarillas, desde el punto de vista literario, no escuelas sino modas y, desde el punto de vista económico, no productores sino agentes. [...] En resumen, este radicalismo de izquierda es precisamente la actitud que ya no se corresponde con ninguna acción política” (ibid.: 280s.).

<sup>18</sup> La expresión “última instantánea” en el título de este artículo apunta irónicamente al final de la llamada intelectualidad ‘libre’, lo que está conectado con la convicción de Benjamin de que dicha

rece ser la más difícil de realizar para ellos, ya que requiere del artista que se entregue a sí mismo para ser funcionalizado por la causa proletaria. Esta funcionalización se distingue claramente de una proletarización superficial y gestual del intelectual, que “casi nunca hace de él un proletario. [...] ¿Por qué? Porque desde la infancia, en forma de educación cultural, la clase burguesa le dio un medio de producción que, en virtud del privilegio de la educación, le hace solidario con ella y, quizá más aún, a ella con él” (Benjamin, 1930a).

Así pues, con esta concepción del papel de los intelectuales burgueses de izquierdas, Benjamin se distancia tanto de la labor cultural de la Liga de Escritores Revolucionarios Proletarios (Witte, 1976: 19) como de la literatura popular, que es en realidad literatura de entretenimiento burguesa venida a menos (Benjamin, 1934a: 787 [405]). Rechaza pues cualquier mimetismo con la existencia proletaria sin conexión política con la clase obrera. Pero también exige que se tome en serio la cuestión de la técnica artística. Aquí Benjamin apenas difiere de Adorno, como muestra su reflexión sobre Valéry (*ibid.*: 792ss. [410ss.]). Sin embargo, para él la construcción técnica, y esto lo distingue de Adorno, no debe quedar encerrada en la inmanencia monadológica de la obra, sino que debe ser transferida “del ámbito de la obra de arte al de la comunidad humana” – a través de la conexión política del artista con la clase obrera (*ibid.*: 794. [412]).

Es un largo camino. Tal vez los surrealistas son los que han llegado más lejos. Como intelectuales han llegado a la práctica política a través del desarrollo dialéctico de sus propias aporías técnicas y de su universo icónico. “De este modo han colocado en su sitio a los intelectuales en su condición de técnicos, reconociendo al proletariado la disposición sobre su técnica, ya que sólo el proletariado necesita de su nivel más avanzado” (*ibid.*: 802 [420]). Aquí se revela el umbral en el que los movimientos de vanguardia apuntan más allá de sí mismos. Por eso deben asumir el rechazo de su arte por parte de la clase obrera como una cuestión de la técnica misma. El hecho de que las masas reaccionen de modo progresista a una película de animación, mientras que frente a las producciones de vanguardia reaccionan de manera conservadora, señala las barreras técnicas de estas producciones. ¿Quiere decir esto que las vanguardias fueron meras precursoras del cine y deben pasarle a él el testigo?

---

intelectualidad se encuentra en su hora final, ya sea por una causa (capitalismo) o por otra (socialismo).

No hay una respuesta fácil a esta pregunta, pero lo que Benjamin quiere es estimular una autorreflexión de los intelectuales de izquierda que, libres de falsa arrogancia, deberían tomar en consideración de manera conjunta los desafíos de la nueva técnica y el protagonismo político de las masas proletarias, así como la crisis económica, política y artística de la intelectualidad burguesa en la “hora crucial” del arte, y poner todo esto en práctica en una nueva producción artística. En este contexto se inscribe el proyecto de la revista “Crisis y Crítica”, que Benjamin quiso poner en marcha junto con Brecht y otros intelectuales de izquierda. A su entender, la revista no debe ser un órgano del proletariado, sino más bien “ocupar el lugar vacío de un órgano en el que la intelectualidad burguesa toma conciencia de aquellas reivindicaciones y de aquellos planteamientos que, en las circunstancias actuales, le permitan una producción capaz de intervenir y provocar efectos en contraste con los habituales planteamientos arbitrarios y sin consecuencias” (Benjamin, 1930d: 619 [807]). Para ello, paradójicamente, Benjamin establece como condición que debe cumplir el personal de la revista que vaya a participar en el proyecto dos características: la competencia profesional e la integridad, justo aquellas que la llamada intelectualidad ‘libre’ siempre había reivindicado como propias. De hecho, los tres ensayos de Brentano, Kurella y Plechanov previstos para el primer número le parecían un tipo de llamamiento que él no estaba dispuesto a suscribir (Benjamin, 1998: 520s.).<sup>19</sup>

La intención de Benjamin era crear un foro de autorreflexión para los intelectuales con la esperanza de que reconociesen el método del materialismo histórico como el más apropiado para sus propias cuestiones técnicas y así cambiaran su producción, que estaba en crisis, en el sentido de una funcionalización en favor de la causa del proletariado, para el que había llegado la hora del protagonismo. “Ningún intelectual de hoy”, –escribe a Brecht– “debe pontificar y plantear exigencias, sino que tiene que trabajar bajo el control de la esfera pública, no liderar” (cit. en Wizisla, 1992: 286). El efecto político y la dimensión técnico-constructiva del arte deben encontrarse: esa es la demanda de Benjamin. En su ensayo “El autor como productor” (1934b), este problema ocupa un lugar central.<sup>20</sup>

Me gustaría mostrarles que la tendencia de un poema sólo puede ser políticamente adecuada si también la literaria lo es. Eso significa que la tendencia polí-

<sup>19</sup> De este modo, Benjamin rechazaba tanto el pseudo-radicalismo burgués de los activistas como también la línea de la Liga de Escritores Revolucionarios Proletarios.

<sup>20</sup> Sobre el trasfondo biográfico y político-artístico del artículo, cf. Kambas, 1983: 16ss.

ticamente adecuada incluye una tendencia literaria. Y [...] esta tendencia literaria, que está incluida implícita o explícitamente en toda tendencia política *adecuada*, ella y ninguna otra cosa constituye la calidad de la obra” (1934b: 684s. [298s.]).

## 5 ESTETICISMO Y ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA

Benjamin plantea la cuestión de la técnica artística de manera diferente a Adorno. Este la vincula con el material que el artista tiene a su disposición de forma exclusiva. Aquel, por el contrario, está pensando en los nuevos medios artísticos de producción y reproducción, que también deben afirmarse en el campo del arte y que requieren un cambio en los artistas como productores y en la totalidad de la institución ‘arte’ dentro de la sociedad. A lo que Benjamin se refiere es aquello que Adorno había rechazado como arte comercial. El ejemplo “Tretiákov”, que Benjamin introduce en su argumentación, apunta a una completa funcionalización del arte para fines educativos y político-organizativos. El cine, la radio, el periódico, la proclama, etc., representan una esfera pública absoluta en la que el artista tiene que probarse a sí mismo en cooperación con los trabajadores. Benjamin es consciente de las carencias de la literatura de Tretiákov. Sin embargo, con el ejemplo pretende señalar que “desde un horizonte tan amplio, la concepción de las formas o géneros de la poesía debe ser repensada a la luz de las condiciones técnicas de nuestra situación actual para llegar a aquellas formas de expresión que son el punto de partida de las energías literarias del presente” (*ibid.*: 687 [301]). A lo que apunta la concepción de Benjamin podría entenderse como una alternativa materialista a la obra de arte total esteticista (*Gesamtkunstwerk*): la propia sociedad comunista con su vida palpitante es lo que se articula como una verdadera obra de arte de una manera hasta ahora desconocida: de una manera revolucionaria.<sup>21</sup>

No es que Benjamin se haga ilusiones respecto a las dificultades de este proyecto en otros países europeos. Mientras el aparato cultural permanezca sujeto a las relaciones de producción capitalistas, seguirá neutralizando en el arte todo tipo de innovaciones estéticas y temas revolucionarios o los convertirá en carnaza para el público. Los nuevos medios no están libres de ambigüedad: “Mientras el capital

<sup>21</sup> Sobre la industria cultural como cumplimiento del sueño wagneriano de la “obra de arte total” y, al mismo tiempo, triunfo del capital, cf. Horkheimer/Adorno, 1947: 148 [137]. En este punto los planteamientos no pueden estar más distantes respecto a las tesis de Benjamin.

cinematográfico marque la pauta, no se puede atribuir ningún otro mérito revolucionario al cine actual en general que el de favorecer una crítica revolucionaria de las concepciones tradicionales del arte” (Benjamin, 1939a: 492 [69])<sup>22</sup> Como reconoce Benjamin, los nuevos medios son adecuados tanto para una *politización del arte* en el sentido que él preconiza, como para una *estetización de la política* en el sentido del fascismo. Este también se despliega como la obra de arte total por excelencia: la sociedad, la política y la guerra son una puesta en escena técnico-estética de carácter masivo. Benjamin no se engañó al respecto.<sup>23</sup> Lo que sucede en el fascismo ya no tiene nada que ver con una instrumentalización ideológica del arte para ocultar las relaciones de dominación. Más bien es la propia sociedad antagonista la que se estetiza, se transforma en una escenificación, también con la ayuda de los nuevos medios de masas. Es ella la que se convierte en una obra de arte cruel, donde el ‘material humano’ se transforma en material de representación monumental del poder totalitario.<sup>24</sup>

Esto, sin embargo, significa en el fondo la cancelación del arte como esfera separada y su completa subsunción y superación en la práctica de la vida, aunque en una falsa. Por esta razón, la caracterización del Futurismo de Marinetti, que sin duda contribuyó en alto grado a una estetización de la política, como “la realización de *l’art pour l’art*” en el ‘epílogo’ del ensayo sobre la obra de arte resulta problemática. ¿Está Benjamin intentando ingeniosamente escapar a la embarazosa cuestión de una posible proximidad entre su concepto de barbarie positiva y el Futurismo? Porque ambos defienden el final del esteticismo. El futurismo anuncia –puede que no

<sup>22</sup> Sobre el giro de la política artística de la Unión Soviética a partir de decreto de abril de 1932, cf. la nota 4 en este artículo.

<sup>23</sup> La estética de los medios de Benjamin no debe separarse de su conexión con la transformación revolucionaria de las relaciones de propiedad y de la división del trabajo que él quería alcanzar por medio de la inminente toma del poder por el proletariado. Como ya he señalado, esta separación es típica de ciertas interpretaciones que siguen un estilo hábilmente posmoderno, como la de N. Bolz (1992). Pero, es precisamente esa conexión la que define el enfoque de Benjamin. Cf. Lindner, 1985: 196-197: “No puede haber una producción directa, por así decirlo técnica, de la conciencia política. Si bien los movimientos de masas ‘representan una forma de comportamiento humano que se adapta singularmente al aparato’ –Benjamin nombra eventos políticos y deportivos de masas, desfiles festivos, la guerra moderna–, las funciones de las nuevas formas de percepción no están decididas todavía”.

<sup>24</sup> Esa es la imagen que el Nacionalsocialismo tiene de sí mismo. Contra el protagonismo de las masas, Goebbels deja claro para el fascismo “que los hombres forman la masa de materia prima, que la masa de materia prima en sí misma no está llamada a dirigir y liderar formaciones políticas, que esto requiere la mano ordenadora de la personalidad individual creativa. El político es un artista. Para él, la masa de materia prima es siempre sólo material plástico” (J. Goebbels: *Der Faschismus und seine praktischen Ergebnisse*, Berlín 1934, cit. por Kambas, 1983: 151).

con la misma intensidad que otros movimientos de vanguardia–, el final de *l'art por l'art*. El arte debe convertirse en la expresión estética de la vida, de la vida ahora mecanizada y tecnificada, incluso en expresión de su máximo despliegue en la guerra, como se recoge en el Manifiesto Futurista de Marinetti:

Cantaremos a las agitadas multitudes del trabajo, del deleite y del tumulto: cantaremos a las maneras multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos al vibrante fervor nocturno de los arsenales y las obras en construcción inflamadas por las violentas lunas eléctricas; las voraces estaciones de tren que devoran serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por sus estelas de humo; los puentes que como gimnastas gigantes cruzan ríos, destellando en el sol con un destello de cuchillos; los aventureros barcos de vapor que huelen el horizonte, y las locomotoras de pechos grandes que pisotean los raíles como enormes caballos de acero embridados con tuberías, y el vuelo deslizante de los aviones, cuya hélice se agita como una bandera en el viento y parece aplaudir como una multitud entusiasta. (Marinetti, 1909: 1).

Estas palabras expresan precisamente la dimensión estética de la nueva forma de percepción que ha transformado la autoimagen de la sociedad con la industrialización. Pero el correspondiente ataque a la institución del arte no se hace esperar:

Admirar una pintura antigua es como verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos chorros de creación y acción. [...] ¡Que vengan los buenos incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Ahí están! ¡Ahí están! ... ¡Incendiad las bibliotecas! ...desviad los canales para inundar los museos! (Marinetti, 1909: 1).

¿Tiene sentido derivar del esteticismo este intento de fusionar el arte y la praxis vital, cuando es él el que hace de la separación un programa? ¿No iría esto en contra de la línea argumental de Benjamin? Porque esta línea consiste precisamente en unir la experiencia del aura, el arte autónomo y el esteticismo por un lado y la mecanización técnica del mundo, el desmoronamiento del aura y el arte de vanguardia por el otro.<sup>25</sup> ¿Pueden poseer el futurismo y el esteticismo un denominador común?

<sup>25</sup> En el mismo ensayo de obra de arte, Benjamin tiene otra referencia al Futurismo: “Del cine se pueden obtener importantes conocimientos no solo para el Dadaísmo, sino también para el Cubismo y el Futurismo. Ambos aparecen como intentos deficientes del arte de tener en cuenta la compenetración de la realidad con el aparataje” (Benjamin, 1939a: 503n [81n]). De esta compenetración es de lo que trata el propio Benjamin en la politización del arte. En su confrontación con la crítica de Gide de Maulier, se siente obligado a distinguir entre el futurismo ruso de un Mayakovski

En el “epílogo” del ensayo sobre la obra de arte, Benjamin retoma algunas frases de una reseña publicada con anterioridad de la antología “Guerra y Guerrero” de E. Jünger (Benjamin, 1930b). En ellas es donde puede reconocerse de dónde proviene la igualación de la estetización de la guerra y el principio de *l’art pour l’art* en Benjamin, lo que no resulta inmediatamente evidente para el lector debido a la nueva referencia al futurismo. En su crítica a la teoría de la guerra defendida en la mencionada antología, Benjamin escribe que se trata de “una transferencia desinhibida de la tesis de *l’art pour l’art* a la guerra” (*ibid.*: 240). Pero la referencia que ayuda a entender esta sorprendente tesis llega unas páginas más adelante cuando habla de la abstracción romántico-idealista de la naturaleza.

En la abstracción metafísica en la que el nuevo nacionalismo reivindica la guerra, esta no es otra cosa que el intento de resolver de modo directo y místico en la técnica el misterio de una naturaleza entendida idealistamente, en lugar de utilizarla e iluminarla mediante el rodeo de crear objetos humanos” (*ibid.*: 247).

El sentimiento alemán hacia la naturaleza, que se atribuye al idealismo, se enajena de tal manera respecto a la naturaleza misma que la convierte en un mero objeto de proyección de la subjetividad. Benjamin parece querer trazar una analogía entre la relación idealista con la naturaleza y la transfiguración heroica y nihilista de la tecnología. Pero también se podría entender que la romantización heroica de la naturaleza y su explotación técnico-instrumental son dos caras de la misma enajenación, que, en la medida en que este extrañamiento no es superado por una revolución política, se refleja fatalmente en la estetización y glorificación totalitaria de la tecnología. Benjamin alude irónicamente a la seudoconcreción de los ideólogos de la guerra que previamente ha desenmascarado. La capacidad convertir en la lírica un cráter de granada en un “problema”, una alambrada en una “antinomía”, una espina en una “definición” o una explosión en un “postulado” es en realidad resultado de la abstracción idealista de la que creen haberse liberado estos creadores en su ‘vivencia’ de la guerra. Benjamin interpreta la distancia frente a la rea-

---

y el del fascista Marinetti, que Maulier ingenuamente coloca juntos. Benjamin cita las palabras de Mayakowski calificándolas de manifestación de sentido común: “La era de la máquina no exige himnos de alabanza; exige ser dominada en interés de la humanidad. El acero de los rascacielos no demanda una inmersión contemplativa, sino un aprovechamiento decidido en la construcción de viviendas... No buscaremos el ruido, sino que organizaremos los silencios. Nosotros los poetas queremos poder hablar en los vagones” (Benjamin, 1936b: 491). Benjamin ve una diferencia importante entre ambas perspectivas en la ausencia de monumentalidad en futurismo ruso. Pero no contento con esto, intenta una contraposición conceptual de más más calado: politécnica rusa vs. tecnocracia fascista. Sin embargo, estos esfuerzos dan testimonio de una complicada red de conexiones que merece atención.



lidad que caracteriza al idealismo como un heroísmo del espíritu del que da testimonio el romanticismo. El paso que habrían dado Jünger y sus camaradas en sus pseudo-concreciones consiste simplemente en la realización técnico-bélica y directa del heroísmo abstracto del idealismo.

El problema de esta argumentación es que no explica suficientemente la conexión entre el idealismo y el principio *l'art pour l'art*<sup>26</sup> y tan solo insinúa sin desarrollarla la forma en que este principio es proseguido por sus oponentes explícitos. ¿Se deriva la estetización fascista de la política de manera necesaria del esteticismo y queda excluida, por tanto, la existencia de movimientos artísticos anti-esteticistas? En su interpretación de las reflexiones benjaminiana, A. Hillach ha realizado un intento de explicar y hacer plausible esta conexión. Para ello hilvana un conjunto de elementos que lo mostrarían: la pretensión de totalidad del esteticismo, la conexión vitalista entre teoría del símbolo y teoría de la acción, la interpretación orgánico-vitalista del individuo como expresión de lo universal y la reducción nihilista de la naturaleza a material estético-plástico del superhombre y del nacionalismo heroico. Esto le lleva a concluir que por este camino queda explicitada la “conexión entre subjetividad burguesa, esteticismo, dominación alegórica sobre la naturaleza, desarrollo tecnológico y legado nacional, al menos en aquellos rasgos generales en los que se perfila en Benjamin” (Hillach, 1985: 158).

Lo que permanece sin explicar, sin embargo, es qué se entiende por idealismo. ¿Es posible reducir a Kant, Hegel, el romanticismo, Nietzsche, la filosofía de la vida, Klages y el esteticismo a un denominador común? En la argumentación de Hillach queda fuera de duda que el esteticismo crea las condiciones necesarias para una estetización de la guerra. Sin embargo, hay representantes del esteticismo que no pueden ser usados como prueba de esta conexión. Él mismo lo constata en relación con Baudelaire y las “fuerzas liberal-subjetivistas” del Romanticismo, sin las cuales los movimientos de vanguardia difícilmente serían explicables. Y no hay duda de que el peligro de proximidad con las fuerzas regresivas también vale para la idea benjaminiana de barbarie positiva. Porque esta idea no puede ocultar su parentesco con la teoría de la decadencia, que él atribuye en exclusiva al fascismo. En esa teoría se vincula el progreso tecnológico con la decadencia cultural, de modo que aquel deja de ser un remedio frente a esta. El único remedio contra la decadencia de una cultura agotada es la regeneración. ¿Dónde están los bárbaros que pueden regenerar nuestro cansado y agotado mundo? Esta es la cuestión clave del

<sup>26</sup> Baste pensar en que se suele considerar a Hegel un precursor de la crítica del esteticismo.

conservadurismo cultural de un Spengler, que anhela el desastre como fuente de redención.<sup>27</sup> El Futurismo fascista también podría ser interpretado como un ejemplo del vuelco que puede producirse de una falsa subsunción y superación del arte en una estetización de lo existente. En este caso, la cuestión de la relación entre el esteticismo y la autonomía del arte vuelva a ser explosiva, porque las analogías estructurales con la estetización de la política no sólo existen por parte del esteticismo, sino también por parte de una precipitada superación de la separación del arte y la vida.

## 6 ESTETICISMO, AUTONOMÍA DEL ARTE Y POLITIZACIÓN

¿Hasta qué punto tiende Benjamin a una identificación del esteticismo y la autonomía del arte? ¿No convertiría una identificación semejante la autocomprensión del esteticismo en criterio para juzgar el complejo proceso de autonomización del arte, bloqueando así el camino hacia su posible descodificación materialista? Como se ha mostrado de diferentes maneras, la autonomía del arte tiene que ver inicialmente con un cierto atraso: el arte conserva un carácter artesanal y una conexión con el espacio cortesano cuando el desarrollo de los medios de producción y la división del trabajo ya empiezan a determinar la vida social en su conjunto. La separación respecto a la praxis común que resulta de este hecho está socialmente mediada y debe ser analizada dialécticamente. Porque el atraso de las formas de percepción que se cobijan en el arte procede de la creciente independencia de la esfera de la producción respecto al universo cotidiano de vida y sentido, y al mismo tiempo da testimonio del carácter abstracto e instrumental de esa esfera. La organización instrumental de la producción excluye en ella los criterios morales, religiosos o estéticos, que ciertamente se ven condenados de este modo a ser abstractos. Pero precisamente este carácter abstracto refleja negativamente la abstracción que se produce en la esfera de la producción.

<sup>27</sup> Llamar la atención sobre esta peligrosa proximidad no pretende ocultar de ninguna manera las diferencias esenciales. La intención de Benjamin va en una dirección completamente diferente. Más bien, quiere comprender la organización de la percepción propia de la época, sin descartar como inferiores las producciones artísticas que resultan de ella. Esta idea proviene de su examen de *Spät-römische Kunstindustrie* de A. Riegl (1901). En una reseña de 1929, Benjamin escribe: “Esta obra que hizo época [...] rompió con la teoría de los ‘tiempos de caducidad’ y reconoció en lo que antes se había llamado una ‘recaída en la barbarie’ un nuevo sentido del espacio, una nueva voluntad artística” (1929c: 170).

Por lo tanto, la relación del arte con dicha esfera se mantiene a pesar de la separación y a través de ella y adquiere formas diversas: la compensación (satisfacción de necesidades residuales) y la protesta (denuncia de las prácticas instrumentales), el placer estético y el testimonio de sufrimiento, etc. y todas ellas se encuentran entrelazadas dialécticamente. La carencia de propósito y la pureza de espíritu atribuidas al arte se deben en parte a la aparición de un mercado del arte y están vinculadas tanto a la incorporación de técnicas de origen social como al desarrollo de la sofisticación subjetiva, que a su vez registra el despliegue de las fuerzas productivas de la sociedad. Así pues, la autonomía está socialmente mediada, y su mediación se produce a través de un proceso histórico contradictorio. La afirmación ideológica de la autonomía consiste precisamente en ignorar esta mediación y en malinterpretar el arte como la esfera separada de lo bello. Sin embargo, son precisamente las cuestiones técnicas de la producción artística las que en su desarrollo se oponen a la afirmación ciega del principio de *l'art pour l'art* y las que son escamoteadas por las tendencias regresivas que pretenden mantener el esteticismo tras su final.

El esteticismo surge como reacción al intento del naturalismo de adoptar el punto de vista de las ciencias positivistas dentro de la literatura, es decir, de borrar el atraso temático del arte en relación con la descripción científica de los procesos de la sociedad industrial. Sin embargo, en el naturalismo, la nueva vida social con su fascinación y su horror tan sólo se aborda *descriptivamente*. Desde un punto de vista formal, la técnica artística en sí misma está aquí poco afectada por la nueva estructura perceptiva y por los nuevos medios técnicos de la sociedad industrial. Y si bien el compromiso político de las vanguardias no puede separarse del interés social del naturalismo, sus innovaciones formales, que son la que hacen posible una forma diferente de abordar la cuestión de la técnica, hunden sus raíces en el esteticismo. Benjamin también lo vio así:

Porque fue precisamente el *l'art pour l'art* [...] el que vinculó estrechamente la pericia con el conocimiento artesanal, la técnica, y permitió que la poesía en su luz más brillante se elevara por encima del plano de los literatos. [...] No es ni mucho menos el filántropo, el ilustrado amigo de los hombres y la naturaleza, el que ha desatado esta lucha implacable, sino más bien el literato cualificado, el artista, incluso el dandi, que tiene su antecesor en Baudelaire (Benjamin, 1931a: 352 [360]).

Sus esfuerzos por “rescatar” a Baudelaire para la lucha contra el fascismo carecerían de sentido, si no se tiene en cuenta este aspecto del esteticismo. Porque Benja-

min busca en su obra lírica la reacción pulsante al profundo cambio de la experiencia en la sociedad industrial capitalista. No sólo la constelación social de su producción, sino también la cuestión técnica de la producción literaria es lo que permite entender al autor como *productor*. La interpretación que hace Benjamin de Valéry es sintomática respecto a esta cuestión. De Valéry afirma que es “el mayor técnico en la materia entre los escritores de la Francia actual [...]” (Benjamin, 1934a: 792 [410]).<sup>28</sup> Valéry muestra una dimensión del esteticismo que se opone críticamente al culto al genio a la Stefan George o a la estética de la expresión del vitalismo heroico, y que conduce hasta el umbral que separa el campo de la obra de arte del de la comunidad humana, un umbral que Valéry ciertamente no cruzó. Sin embargo, su importancia para un cambio en la función del arte en el sentido de Benjamin permanece intacta, porque la posición central de la técnica literaria es una de sus propias armas contra la ilusión de la estética de la expresión y la inspiración, que cree sustraerse al análisis racional y en su heroico patetismo resulta utilizable para los propósitos del fascismo. “La obra de arte” –cita a Valéry– “no es una creación, es una construcción en la que el análisis, el cálculo, la planificación juegan el papel principal” (Benjamin, 1934a: 794 [412]). Por eso no puede extrañar que al principio de su ensayo sobre la obra de arte Benjamin haya colocado una larga cita de las *Pièces sur l’art* de Valéry, a las que está conectado el nuevo enfoque de la politización del arte:

En todas las artes hay una parte física que ya no puede ser vista y tratada como antes; ya no puede sustraerse a las influencias de la ciencia y la praxis modernas. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que siempre han sido. Uno debe estar preparado para el hecho de que innovaciones de ese calibre cambiarán toda la técnica de las artes, influyendo así en la invención misma, y eventualmente tal vez lleguen a cambiar el concepto mismo del arte de la manera más fascinante. (Benjamin, 1939a: 472 [50]).

Sin embargo, Benjamin no puede limitar la cuestión de la técnica al campo del arte tradicional. El arte no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir como una esfera aislada. Experimenta un cambio de función como parte integrante de la apropiación social de la naturaleza, cambio que se produce tanto en el campo de la producción como en el aparato perceptivo. Por esta razón, el artista, en cuanto productor, debe contribuir a la abolición de la división del trabajo y a la transforma-

<sup>28</sup> También bajo el aspecto discutido aquí, cf. el fragmento “Censor jurado de libros” de *Einbahnstraße* sobre Mellarmé (Benjamin, 1928: 102s [42s.]).

ción de la tecnología en general en un órgano natural para tratar con la naturaleza en una sociedad sin clases. Dado que quiere mostrar las posibilidades de un “aprovechamiento natural” de las nuevas fuerzas productivas, habla de la “violación de un aparataje” por el fascismo. Si el aparataje técnico en sí mismo no permitiera ninguna otra posibilidad, no tendría sentido hablar de “violación”. Habría que hablar entonces de ‘culminación’. Pero las observaciones de Benjamin parecen indicar, siguiendo en esto a R. Luxemburg, que bajo condiciones socialistas las masas tendrían un objetivo diferente al de la guerra y se podrían movilizar los medios técnicos de manera diferente a la guerra:

Si el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas se ve frenado por el sistema de propiedad, el aumento de las órdenes técnicas, de los ritmos y de las fuentes de poder empuja a un aprovechamiento no natural. Lo encuentra en la guerra, que, con la destrucción, ofrece la prueba de que la sociedad no estaba lo suficientemente madura como para hacer de la técnica su órgano y de que la técnica no estaba lo suficientemente adiestrada como para hacer frente a las fuerzas elementales de la sociedad (*ibid.*: 507 [84]).

El bloqueo de las fuerzas productivas por las relaciones de propiedad las transforma en fuerzas destructivas e impide “la disolución productiva del poder material de la tecnología en el sentido de una prestación cultural, que sería su ‘iluminación moral’ de camino hacia su utilización para la vida social” (Hillach, 1985: 133). Así pues, la propuesta de *politización del arte* difiere sustancialmente del Futurismo en que busca reconciliar la tecnología y el arte a través de una revolución político-económica de la sociedad que sería la que verdaderamente daría a las masas su protagonismo. Mientras que el Futurismo estetiza y glorifica la tecnología en su estado actual como ‘segunda naturaleza’ y degrada a las masas a material humano (cf. Benjamin, 1936b: 489), la politización del arte quiere ponerla al servicio de una revolución socioeconómica y política que trasciende los límites del arte. Pero esto obliga a plantear la cuestión de si la afirmación de una superación y subsunción del arte en la praxis de la vida dentro de una sociedad que sigue siendo antagonista, no produce el efecto contrario al que busca, esto es, una estetización de lo existente. Es precisamente en este contexto, y a la vista del aumento del poder del fascismo en Europa y de la ausencia o el aplazamiento de la revolución anhelada, en el que Benjamin se pregunta por las posibilidades que quedan para que los artistas ganen para sí mismos y para la causa del proletariado los nuevos medios y las nuevas for-

mas de percepción asociadas a ellos y los utilicen eficazmente para superar las relaciones de producción capitalistas.

## 7 EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y LA REFUNCIONALIZACIÓN DEL ARTE

En este horizonte, Benjamin rechaza el activismo literario y la nueva objetividad como mera identificación verbal con la clase obrera o como estética pseudo-revolucionaria. Una revolución en los medios de producción artística debe conducir a la superación de la división del trabajo, de la división entre productores y consumidores. Aquí es donde el “teatro épico” de Brecht y el concepto de “refuncionalización” adquieren su significado:

Para el cambio de las formas e instrumentos de producción en el sentido de unos intelectuales progresistas –por lo tanto, interesados en la liberación de los medios de producción y en ser útiles en la lucha de clases–, Brecht acuñó el término ‘refuncionalización’. Fue el primero en hacer una demanda de gran alcance a los intelectuales: no abastecer el aparato de producción sin al mismo tiempo, según lo que es posible, cambiarlo en el sentido del socialismo (Benjamin, 1934b: 691 [305]).

Benjamin enfatiza dos aspectos del teatro épico de Brecht: por un lado, el examen de los nuevos medios y, por otro, el cambio en la relación funcional entre el escenario y el público, el texto y la actuación, el director y el actor. Benjamin ve ambos aspectos vinculados: “Así que aquí también, para el autor considerado como productor, el progreso técnico es la base de su progreso político” (*ibid.*: 693 [307]). El argumento sobre el tratamiento de los nuevos medios en el teatro épico tiene su contrapartida en la utilización de las producciones literarias por esos medios, en la filmación de la ópera de *Los tres centavos*, en cuyo contexto Brecht habla de la “refuncionalización del arte en una disciplina pedagógica” (Brecht, 1931b: 158). Estos episodios, sin embargo, son lo suficientemente elocuentes como para mostrar cómo la superación de la división del trabajo y las relaciones de propiedad por parte de los artistas no deja de ser un deseo bienintencionado. Una vez establecido el marco de la industria cultural, el trabajo técnico del intelectual visto como un especialista en adaptar el aparato cultural “a los fines de la revolución proletaria” (Benjamin, 1934b: 701 [314]) resulta poco efectivo, a menos que esta revolución sea inminente y los esfuerzos del artista se vean apoyados por un movimiento social

que él no puede crear. Más allá de esto, sus posibilidades son realmente pequeñas o al menos no más significativas que las de los movimientos de vanguardia burgueses criticados por Benjamin. La colaboración de Weill y Brecht no podía en modo alguno producir un refuncionalización real del aparato teatral o de conciertos.<sup>29</sup> La integración de Weill en el negocio musical de Hollywood después de la emigración apunta en una dirección completamente diferente. En realidad, lo que Benjamin espera de la interrupción de la trama por la música, esto es, el carácter pedagógico del teatro épico, depende de condiciones previas que este no puede crear por sí mismo, al menos en la medida necesaria. No se puede evitar la impresión de que Brecht está llamado a cumplir una función en la teoría de Benjamin que en verdad no puede cumplir en absoluto.

En las observaciones sobre el teatro épico se hacen evidentes las tensiones irresueltas que cuestionan la expectativa excesiva de Benjamin. Por un lado, se habla de un público colectivo, tenso, interesado, que de hecho “se sentirá obligado a una pronta toma de postura” (Benjamin, 1939c: 532 [137]). Por otra parte, se afirma que Brecht presupone un público en el que sólo se da un “uso muy condicionado del pensamiento”. El ejemplo que introduce Benjamin, la obra *La vida de Galileo*, revela, sobre todo en el tono profesoral de algunos pasajes del texto, algo más que un toque pedagógico del teatro épico de Brecht: la tensión no resuelta entre la superación buscada de la división del trabajo entre productor y público y el mantenimiento de la estructura tradicional asimétrica de ambos roles. En vista de las limitadas posibilidades reales de una revolución, tampoco Brecht renunció a un cierto protagonismo de los intelectuales (cf. Witte, 1976: 24).

La analogía estructural entre el teatro épico y los nuevos medios, sobre todo el cine, que se basaba en el entretenimiento del público, también hacía poco probable que dicho teatro pudiese prestar el servicio que se pretendía, esto es, interrumpir la trama, provocar el asombro ante las condiciones que ésta representa, para *hacer pensar al público*, tal como esperaba Benjamin:

Se crean intervalos que más bien desbaratan la ilusión del público. Paralizan su predisposición a empatizar. Estos intervalos están reservados a su toma de pos-

<sup>29</sup> Adorno se dio cuenta muy pronto de que incluso las representaciones teatrales, los conciertos y otros eventos artísticos sólo pueden sobrevivir gracias a los subsidios de las grandes empresas (y más tarde del Estado). La mayoría de los visitantes de estos eventos se relajan entonces “con música ligera, que les es metida por los oídos por el aparato publicitario del mismo capitalismo de grandes corporaciones, incluyendo la radio, el gramófono y el cine sonoro, del que creen poder escapar a un arte que, con el texto y el ritmo, los somete a las ideologías de los poderes dominantes, incluso en su escaso tiempo de ocio” (Adorno, 1930: 816 [852]).

tura crítica (sobre el comportamiento de las personas representadas y la forma en que se presentan) (Benjamin, 1939c: 538 [143]).

Pero, en los nuevos medios sucede frecuentemente lo contrario. La industria cinematográfica ha probado hasta la saciedad que la interrupción, el montaje y los shocks pueden tener una función estimulante que, sin embargo, no impide que un público adicto a la estimulación empatice. Hoy sabemos con certeza que estos recursos formales sirven también para promover la empatía y la identificación.<sup>30</sup> Además, todos estos elementos no parecen suficientes para superar la separación entre la función de productor y consumidor, de trabajo manual e intelectual. El mismo Benjamin, a pesar de su lucha por una correcta estrategia dentro del frente antifascista, no dejó de ver que las posibilidades de un cambio de la función del arte en la lucha de clases estaban desapareciendo a todas vistas. El desarrollo de los acontecimientos le llevó a atribuir al teatro épico un significado completamente diferente, más modesto, como muestra una de las anotaciones relacionada con el ensayo sobre la obra de arte:

Tal vez lo más importante en la obra de Brecht, desde una perspectiva histórica, es su producción dramática, que permite al teatro asumir su forma más sobria y humilde, incluso su forma más reducida, para, por así decirlo, de esa manera, hibernar” (Benjamin, 1972ss, I: 1282).

La extrema exposición de Benjamin al peligro nacionalsocialista no le permitió tener para sí la oportunidad que todavía le daba al teatro de Brecht en aquel horizonte completamente oscurecido.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [Obra completa, Madrid: Akal, 2003-2018].

<sup>30</sup> Benjamin vio claramente que el desarrollo del cine no iba a ser necesariamente positivo, como se colige de una carta a Adorno, cuyas críticas acepta: “En mi trabajo [el ensayo sobre la obras de arte, JAZ] trato de articular los elementos positivos tan claramente como usted pone sobre el tapete los negativos. [...] Cada vez me resulta más claro que el lanzamiento del cine sonoro debe ser visto como una acción de la industria, destinada a quebrar la primacía revolucionaria del cine mudo, que favorecía reacciones que eran difíciles de controlar y políticamente peligrosas” (Adorno/Benjamin 1994: 384s. [284]). El hecho de que Benjamin esperara de la técnica del montaje más de lo que esta puede dar, no hace sino corroborar adicionalmente la crítica de Adorno. Con la televisión, además, la recepción se recluye en el ámbito privado y pierde su carácter público, lo que elimina por completo la posible función revolucionaria del efecto de shock que Benjamin atribuye al cine.



- (1930): “Bewusstsein des Konzerthörers” vol. 18, 815-818 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 851-854].
- (1938): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, vol. 14, 14-50, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 15-50].
- (1963a): “Vorrede zur dritten Ausgabe”, vol. 14, 9-13, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 9-13].
- ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter (1994): *Briefwechsel 1928-1940*, ed. de H. Lonitz, Fráncfort: Suhrkamp [trad. de J. Muñoz y V. Gómez, Intro. de J. Muñoz, Madrid: Trotta 1998].
- AGAMBEN, Giorgio (2001): “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y Benjamin” en *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 157-186.
- BAEHRENS, Konstantin (2014): “Mediale ‚Organisierung‘ des ‚Leibraums‘ durch ‚zweite Technik‘. Zu Walter Benjamins ‚anthropologischem Materialismus‘”, en M. Berdet y Th. Ebke (eds.): *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser*. Berlin: Xenomoi, 163-187.
- BAUMANN, Claus (2012): “Die Kunst der Avantgarde und ihr Verhältnis zum Klassenkampf. Walter Benjamins, Theodor W. Adornos und Guy Debords kritische Reflexionen der Kunst”, en M. Völk et. all (eds.): “...wenn die Stunde es zuläßt.” Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie. Münster: Westf. Dampfboot, 315-354.
- BENJAMIN, Walter (1972ss.): *Gesammelte Schriften* {BGS}, 7 vols., ed. por R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser con la colab. de Th. W. Adorno u. G. Scholem. Fráncfort: Suhrkamp [edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid: Abada, 2005ss.].
- (1927a): “Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller”, vol. II, 743-747 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 357-363].
- (1927b): “Zur Lage der russischen Filmkunst”, vol. II, 747-751 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 363-367].
- (1927c): “Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz”, vol. II, 751-755 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 367-372].
- (1927d): “Neue Dichtung in Rußland”, vol. II, 755-762 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 372-380].
- (1928), *Einbahnstraße*, vol. IV, 83-148 [Libro IV/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2010, 23-89].
- (1929a): “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, vol. II, S. 295-310 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 301-316].
- (1929b): “Bücher, die übersetzt werden sollten”, vol. III, 174-182.
- (1929c): “Bücher, die lebendig geblieben sind”, vol. III, 169-171.
- (1930a), “Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, ‘Die Angestellten’”, vol. III, 219-225.

- (1930b), “Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‘Krieg und Krieger’ Hrsg. von Ernst Jünger”, vol. III, 238-250.
- (1930c): “Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch”, vol. III, 379-283.
- (1930d): “Krisis und Kritik <Memorandum>”, vol. VI, 619-621 [Libro VI, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada 2017, 807-809].
- (1931a): “Karl Kraus”, vol. II/1, S. 334-367 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 341-376].
- (1931b): “Kleine Geschichte der Photographie”, vol. II/1, 368-385 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 377-403].
- (1933): “Erfahrung und Armut”, vol. II/1, 213-219 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 216-222].
- (1934a): “Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers”, vol. II, 776-803 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 393-421].
- (1934b): “Der Autor als Produzent”, vol. II, 683-701 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 297-315].
- (1935a): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (*Erste Fassung*), vol. I, 431-469 [Libro I/vol. 2, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 7-47].
- (1935b): “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, vol. V, 45-59 [Libro V/ vol. 1, trad. J. Barja, Madrid: Abada 2013, 53-99].
- (1935c): “Die glückliche Hand. Eine Unterhaltung über das Spiel”, vol. IV, 771-777 [Libro IV/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2010, 200-205].
- (1936a): “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, vol. II, S. 438-465 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 41-68].
- (1936b): “Pariser Brief (I). André Gide und sein neuer Gegner”, vol. III, 482-495.
- (1936c): *L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, vol. I, 709-739.
- (1937), “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, vol. II, 465-505 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 68-109].
- (1939a): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (*Dritte Fassung*), Vol. I, 471-508 [Libro I/vol. 2, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 49-85].
- (1939b): “Über einige Motive bei Baudelaire”, vol. I, 605-653 [Libro I/vol. 2, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 205-259].
- (1939c): “Was ist das epische Theater?” <2>, vol. II, 532-539 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 136-144].
- (1982): *Das Passagen-Werk*, vol. V [Libro V/ vols. 1 y 2, trad. J. Barja, Madrid: Abada 2013/2015].
- BENJAMIN, Walter (1995-2000): *Gesammelte Briefe*, 6 vols., ed. por el Theodor W. Adorno Archiv, Fráncfort: Suhrkamp.

- (1998) *Gesammelte Briefe Teil: vol. 4, 1931-1934*, ed Ch. Göttsche und H. Lonitz.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, con un Comentario de D. Schöttker. Fráncfort: Suhrkamp.
- BOLZ, Norbert (1992): “Schwanengesang der Gutenberg Galaxis” en W.v. Reijen (ed.): *Allegorie und Melancholie*. Fráncfort: Suhrkamp, 224-260.
- BRECHT, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Fráncfort: Suhrkamp.
- (1931a): “[Notizen über] Die Dialektische Dramatik”, vol. 15, 211-225.
- (1931b): “Der Dreigroschenprozeß”, vol 18, 139-209.
- HILLACH, Ansgar (1985): “‘Ästhetisierung des politischen Lebens’. Benjamins faschismustheoretischer Ansatz – eine Rekonstruktion” en *Benjamin im Kontext*, 2ª ed., ed. por B. Lindner, Königsstein: Athenäum, 127-178.
- HORKHEIMER, M. - ADORNO, Th. W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*, en Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Fráncfort: Suhrkamp, 1981 [Obra completa {AOC}, vol. 3, Madrid: Akal, 2007].
- JOHN, Ottmar (1982): “... und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört”. Die Bedeutung Walter Benjamins für eine Theologie nach Auschwitz, Tesis Doct., Münster.
- JOHN, Ottmar (1991): “Fortschrittskritik und Erinnerung. Walter Benjamin, ein Zeuge der Gefahr” en E. Arens/O.John/P. Rottländer, *Erinnerung, Befreiung, Solidarität*, Düsseldorf: Patmos, 13-80.
- JOHN, Ottmar (2000): “Zwischen Gnosis und Mesianismus: Jüdische Elemente im Werk Walter Benjamins”, en J. Valentin y S. Wendel (eds.), *Jüdische Elemente in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Damstadt: WBG, 51-68.
- KAMBAS, Chryssoula (1983): *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: de Gruyter.
- KHATIB, Sami (2012): “Walter Benjamins ‘trans-materialistischer’ Materialismus: ein Postskriptum zur Adorno-Benjamin Debatte der 1930er Jahre”, en C. Duttlinger, B. Morgan & T. Phelan (eds.), *Walter Benjamins Anthropologisches Denken*. Friburgo: Rombach, 149-178.
- KHATIB, Sami (2015): “Die Armut des Denkens. Anmerkungen zu Benjamin und Brecht”, en H. Haarmann y M. Bormuth (eds.): *“Um abschied geht es ja nun”. Exil und kein Ende*. Marburg: Tectum, 41-63.
- LINDNER, Burkhardt (1985): “Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie, Benjamins ‘Positives Barbarentum’ im Kontext” en *Benjamin im Kontext*, 2ª ed., ed. por B. Lindner, Königsstein: Athenäum, 180-223.
- LINDNER, Burkhardt (2011): “Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en B. Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 229-251.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909): “Le Futurisme”, en *Le Figaro*, 20 de febrero.

- MÜLLER, Frank (2014): “Undialektisch, vermittlungslös und romantisch? Adornos Kritik am anthropologischen Materialismus Walter Benjamins” en M. Verdet y Th. Ebke (eds.): *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser*. Berlin: Xenomoi, 301-325.
- RECKI, Birgit (1988): *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- ROMERO CUEVAS, José Manuel (2019): “Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine”, *Revista de Filosofía*, 44 (2), 161-174.
- RUDEL, Friedwart Maria (1985): *Video et cogito. Philosophie der Wahrnehmung und die kinematographische Technik*. Essen: Die Blaue Eule.
- SCHÖTTKER, Detlev (2007): “Kommentar”, con la colab. de St. Haug, en W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, con un Comentario de D. Schöttker. Fráncfort: Suhrkamp, 99-254.
- VARGAS, Mariela Silvana (2012): “Recepción y actualidad de Walter Benjamin”, *Murmullos filosóficos*, vol. 2, nº 3, 60-75.
- WERCKMEISTER, Otto Karl (2014): “Benjamin, sonst nichts. Zur Neuausgabe von Benjamins Kunstwerk-Essay”, *Das Argument* 309, 532-536.
- WITTE, Bernd (1976): “Krise und Kritik. Zur Zusammenarbeit Benjamins mit Brecht in den Jahren 1929 bis 1933” en P. Bebbardt et al.: *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 8-36.
- WIZISLA, Erdmut (1992): “‘Krise und Kritik’ (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftprojekt” en M. Opitz y E. Wizisla (eds.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Leipzig: Reclam, 270-302.
- ZAMORA, José A. (1999): “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin und Theodor W. Adorno”, *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 31-32, 129-151.
- ZAMORA, José A. (2008): “Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin” en G. Amengual, M. Cabot y J.L. Vermal (eds.): *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid: Trotta, 83-138.
- ZAMORA, José A. (2020): “Materialidad espectral, subjetivación y crítica Inmanente del fetichismo”, en J. M. Romero y J. A. Zamora (eds.): *Crítica inmanente de la sociedad*. Barcelona: Anthropos, 171-204.