

Materialismo y arte en Walter Benjamin*

Beñat Sarasola

Universidad del País Vasco

benat.sarasola@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-9541-1344>

Resumen: El presente artículo analiza la cuestión del materialismo y su relación con el arte en el pensamiento de Walter Benjamin. Es una cuestión harto controvertida en los debates sobre Benjamin, y el artículo estudia minuciosamente sus dos textos fundamentales que abordan la cuestión: *El autor como productor* y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Antes de ello, se enmarca el problema en el contexto de la época y, en especial, en la relación de Benjamin con Brecht, que fue tomado como uno de los elementos clave para entender el giro materialista del primero. Este hecho perturbó algunos de los colegas como Adorno, Horkheimer y Karplus, que veían a Brecht como un materialista excesivamente ortodoxo. El artículo defiende que si bien Benjamin giró hacia posiciones materialistas a lo largo de la década de los 30, ese materialismo no era como la de la ortodoxia marxista de la época, aunque, efectivamente, fue más allá de los planteamientos modernistas de Adorno.

Palabras clave: Walter Benjamin; Materialismo; Bertolt Brecht; Theodor W. Adorno; Marxismo

Abstract: “Materialism and Art in Walter Benjamin”. This paper analyses the issue of materialism and its relationship with art in Walter Benjamin’s thought. This is a controversial issue in the debates around Benjamin. The article examines in detail Benjamin’s two fundamental texts on this topic: *The Author as Producer* and *The Work of Art in the Era of Mechanical Reproduction*. Before this, the paper puts the problem into context, considering the times and, in particular, Benjamin’s relationship with Brecht, which was seen as one of the key elements to understand Benjamin’s material turn. This fact disturbed some of his colleagues —like Adorno, Horkheimer and Karplus— who saw Brecht as an excessively orthodox materialist. This paper argues, however, that, although Benjamin turned towards materialist positions throughout the decade of the 30s, his materialism was not like the one defended by the Marxist orthodoxy of the time, though, indeed, it went beyond Adorno’s modernist approaches.

Keywords: Walter Benjamin; materialism; Bertolt Brecht; Theodor W. Adorno; Marxism

* Esta publicación forma parte de los proyectos US 17/10 (UPV-EHU) y FFI2017-84342-P (MINECO) que desarrolla el grupo de investigación IT 1047-16.

1. Introducción

La cuestión del materialismo en el pensamiento de Walter Benjamin ha sido uno de los motivos de discusión más apasionantes entre los trabajos sobre el autor. El carácter melancólico y afligido con el que ha sido descrita su personalidad, así como su escritura única llena de giros literarios bajo un fondo místico, han propiciado diversas lecturas de su obra. En efecto, se trata de una obra ambivalente que se aleja de toda conclusión tajante. Además, al margen de sus apuestas estéticas, las penurias económicas que sufrió a lo largo de gran parte de su vida no le permitieron elaborar obras excesivamente orgánicas. En consecuencia, gran parte de su obra la componen piezas breves y fragmentarias. Si Umberto Eco observaba en 1962 que la apertura era una de las características fundamentales de las obras de arte de su tiempo (citando a los músicos Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio o la novelística de James Joyce), algo semejante se puede decir sobre la escritura ensayística de Benjamin¹. Se trata de obras abiertas, no en el sentido de que toda obra de arte está sujeta a la interpretación del receptor, sino “en un sentido menos metafórico y mucho más tangible; para decirlo vulgarmente, son obras ‘no acabadas’”². En el caso de Benjamin, su pronta e inesperada muerte, junto al manuscrito que contenía su maleta cuando desapareció y que no ha sido hallado, no han hecho sino reforzar la lectura de su obra como inacabada.

Sin embargo, al margen de la condición abierta de su obra, las vicisitudes que han acompañado la publicación de la obra de Benjamin desde 1955, cuando Gretel Karplus y Theodor Adorno editaron una antología de sus ensayos que no estuvo exenta ya de polémica³, han profundizado los debates sobre la interpretación de las ideas de Benjamin. Entre ellas, el debate sobre el giro de un primer periodo mesiánico hacia otro periodo materialista, momento que algunos califican como “ruptura epistemológica”⁴, ha sido una de las que más interés ha suscitado. Esta transformación del pensamiento de Benjamin ha

492

¹ Esta característica bien puede identificarse también en la obra de algunos colegas suyos. Estoy pensando, por ejemplo, en Theodor W. Adorno y su *Teoría estética*.

² Eco, U., *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 2010, p. 33.

³ Cf. Maura, E., *Las teorías críticas de Walter Benjamin*, Barcelona: Bellaterra, 2013, p. 15.

⁴ Expósito, M., *Walter Benjamin, productivista*, Bilbao: Consonni, 2013, p. 2.

llevado a enfrentarse a lo que podrían considerarse dos líneas interpretativas: la lectura místico-metafísica de Benjamin (que a veces se ha denominado la lectura de derechas) frente a la lectura materialista o de izquierdas.

El objetivo de este artículo es calibrar el materialismo de las ideas de Benjamin en relación al arte, en particular en aquellos textos que suelen incluirse después del giro materialista que supuestamente sufrió su pensamiento a finales de la década de 1920 y que se extendió hasta su muerte en 1940. Se considerarán detenidamente los textos en donde se ven más claramente las ideas materialistas en relación al arte⁵: *El autor como productor*⁶ (1934) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁷ (1936)⁸.

2. Benjamin y Brecht

La relación entre Benjamin y Bertolt Brecht ha sido de gran interés para muchos investigadores, no solo porque una amistad entre dos personalidades culturales centrales del siglo XX, sino por el casi antitético carácter de los dos. La personalidad melancólica de Benjamin contrastaba con la temperamental de Brecht, cosa que provocó el recelo de algunos amigos cercanos de Benjamin: por un lado, Karplus y Adorno,; por otro, Gershom Scholem. La relación entre Benjamin y Brecht está desmenuzada en el libro *Walter Benjamin and Bertolt Brecht. The Story of a Friendship* de Erdmut Wizisla, que parte del día en que se vieron por primera vez en 1924 en Capri, mediados por Asja Lacis y donde Brecht no mostró demasiado interés por Benjamin. No obstante, a partir de 1929 su relación se volvió cada vez más estrecha, empujada por la preocupación de ambos por las conexiones entre estética y política, en especial en el contexto del fin de la República de Weimar y la toma del poder del nazismo.

Aunque se ha señalado la amistad con Brecht fue responsable del desplazamiento de Benjamin hacia el materialismo, hay dos hechos biográficos que también propiciaron ese cambio. El primero fue la amistad con Lacis, revolucionaria rusa que conoció en 1924; el segundo, posibilitado por la figura anterior, el viaje al Moscú soviético en el invierno de 1926-1927. La usualmente ignorada

⁵ Obviamente, existen otros textos de la época que también cristalizan ese giro: *Calle de dirección única*, Karl Krauss, *Sobre la posición social que el escritor francés ocupa actualmente*, *Sobre la facultad mimética*, los tres textos sobre Kafka (cf. Jarque, V., *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992). Sin embargo, nosotros nos centraremos en los dos textos que más directamente abordan la cuestión y más dialogan entre sí.

⁶ En adelante *El autor*.

⁷ En adelante *La obra de arte*.

⁸ Cf. Expósito, M., *Walter Benjamin, productivista*, p. 1.

figura de Lacis aparece como esencial en el giro materialista de Benjamin, no solo por su influencia directa, sino porque pivota sobre la mayoría de los nexos de Benjamin con el marxismo. Antes de conocer a Lacis, la lectura de *Historia y conciencia de clase* (1923) de Lukács también supuso una importante influencia, tanto que pueden encontrarse sus rastros en *El origen del drama barroco alemán* (1928). Dicha obra fue, dicho sea de paso, la que atrajo al joven Adorno a Benjamin al punto de organizar un seminario sobre él en 1932⁹.

Las reticencias de Scholem respecto al acercamiento de Benjamin hacia Brecht aparecieron desde el principio¹⁰. Según Wizisla¹¹, ello se explica porque Scholem, especialista en misticismo judaico, fue uno de los referentes más importantes del primer Benjamin místico, y el acercamiento de Brecht suponía poner en cuestión dicho marco en pos del materialismo dialéctico. Por otro lado, cabe señalar que Scholem era un socialista no marxista, a diferencia de los miembros del Instituto de Investigación Social. En realidad, Benjamin nunca abandonó la línea de pensamiento mesiánico-mística. Incluso en las obras más materialistas, se hallan ideas y formulaciones que se acercan a ella. En definitiva, en toda la obra de Benjamin de los años 30' se puede observar una suerte de tensión entre dos polos difícilmente conciliables. En virtud de esta tensión la propuesta benjaminiana cobra originalidad. De hecho, él mismo observaba su pensamiento como una cabeza de Jano, “con un rostro materialista, en cierta manera comunista, ocasionalmente prosoviético; y el otro religioso, presuntamente judío y, en muy raros momentos, vagamente sionista”¹².

Las reticencias de Karplus y Adorno surgieron algo después¹³. De hecho, a finales de los años 20' Adorno frecuentaba el círculo de amigos Brecht y había alabado alguna de sus obras como *La ópera de tres centavos*. Igualmente, había acogido con satisfacción el acercamiento de Benjamin hacia posiciones más marxistas¹⁴. Sin embargo, para mediados de 1930 las críticas de Karplus y Adorno a Brecht eran directas y explícitas. En una carta de Karplus a Benjamin de 1934 el primero criticaba a Brecht por su “falta de claridad”, añadiendo que tenía la sensación de que “somehow you are under his influence, which could be very dangerous for you”¹⁵. Esto no implica dejar de admitir continuación, que era Brecht quien le estaba prestando mayor ayuda en esos momentos, tras el

¹⁰ Ya antes de conocer a Brecht, cuando Benjamin leyó y alabó *Historia y conciencia de clase* de Lukács, Scholem mostró sus reservas (*ibid.*, p. 154).

¹¹ Cf. Wizisla, E., *Walter Benjamin and Bertolt Brecht. The Story of a Friendship*, New Haven: Yale University Press, 2009, p. 12.

¹⁵ Wizisla, E., *Walter Benjamin and Bertolt Brecht. The Story of a Friendship*, pp. 9-10.

ascenso del nazismo al poder en Alemania, en las penurias que estaba pasando Benjamin. Karplus acaba la carta señalando que la mala influencia se aplica al ámbito de la obra y no al de circunstancias personales. Benjamin respondió a Karplus diciendo que Brecht llenaba su obra de problemas, no de directivas.

La primera alusión crítica respecto a Brecht de las cartas de Adorno a Benjamin data del 6 de noviembre de 1934. Adorno, con suma cautela, menciona su preocupación por el crédito que le estaba dando a Brecht. Según él, Brecht otorgaba al concepto materialista-dialéctico de valor de uso una centralidad (en el arte, se entiende) que él ya no aceptaba. Adorno terminaba el comentario diciendo que esperaba que Benjamin tampoco hiciera eso¹⁶. En unos meses, insistiría sobre la cuestión con mayor énfasis, señal de que los recelos de Adorno no solo no cesarían, sino que iban en aumento.

En 1935, Adorno expresa sus reservas respecto a Brecht en varias cartas¹⁷. En la carta del 20 de mayo, dice lo siguiente: “it would be a real misfortune if Brecht were to acquire any influence upon this work [*El libro de los pasajes*] (I say this without prejudice to Brecht- but here, and precisely here, there is a limit), so too I would regard it as a misfortune if any concessions were to be made to the Institute in this regard –and indeed, the fact that the Institute is extremely unlikely to accept the work as originally conceived, makes me all the happier”¹⁸.

Estas reservas tenían que ver con el fondo materialista de las ideas de Brecht. No hay que olvidar que tanto Adorno en particular como el Instituto de Investigaciones Sociológicas en general, aprobaban y promovían el método de análisis dialéctico-materialista. No en vano, en otra carta de esas fechas de Adorno a Horkheimer, el primero celebraba que la memoria¹⁹ del trabajo de *El libro de los pasajes* de Benjamin no tenía nada reprochable desde el punto de vista del materialismo dialéctico y que “ha perdido casi por entero el carácter de improvisación metafísica que tenía antes. No quiero decir con esto que final-

¹⁶ Adorno, T.W. y W. Benjamin, *The Complete Correspondence. 1928-1940*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 53.

¹⁷ Las referencias de la correspondencia entre Adorno y Benjamin se recogerán de la traducción al inglés de sus correspondencias completas, editadas por Henri Lonitz. Existen traducciones al castellano, pero únicamente parciales, y es por eso que se ha optado por utilizar la versión en inglés, ya que algunas de las cartas referidas no están traducidas al castellano.

¹⁸ Adorno, T.W. y W. Benjamin, *The Complete Correspondence. 1928-1940*, p. 84.

¹⁹ Benjamin envió el trabajo con la esperanza de que el Instituto de Investigación Social le financiara el trabajo, y fue a través de él como se convirtió en miembro del Instituto y cobró por la realización del trabajo (Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa. T.W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, p. 289).

mente haya salido un trabajo positivista”²⁰. Los recelos de Adorno y el resto de los miembros del Instituto de Investigación Social no eran de la misma índole que los de Scholem. Mientras éste criticaba todo alejamiento de la metafísica y la mística del primer Benjamin, Adorno celebraba el desplazamiento hacia posiciones dialéctico-materialistas (aunque criticara, dentro de ellas, su oscilación hacia las ideas de Brecht). Es por ello que Buck-Morss sitúa a Adorno a medio camino entre el polo místico de Scholem y el materialista de Brecht. No en vano, Adorno fue el único que se entusiasmó con la lectura que hizo Benjamin de Kafka, que Scholem consideraba no suficientemente teológico y demasiado místico para Brecht²¹.

En la carta enviada el 5 de agosto por Karplus y Adorno a Benjamin, se especificaban más sus reservas respecto a Brecht²². El asunto se centraba en sus ideas de colectivo y función (del arte) que, según ellos, se fundamentaban únicamente en el valor de uso que “by no means suffices of itself as far as a critique of the commodity character is concerned”²³.

Hasta entonces, las referencias de Adorno corresponden a “París, la capital del siglo XIX”, que después se incluiría en la inacabada *Obra de los pasajes*. Sin embargo, a partir de 1935, cuando Benjamin escribe *La obra de arte*, las críticas de Adorno hacia Brecht se intensifican. La primera versión del ensayo se la mandó a Horkheimer y este enseñó unos pasajes a Adorno en un encuentro que tuvo lugar en Amsterdam, los cuales “provoked a number of reservations in my mind (at least with regard to the style of formulation)”²⁴. Adorno le pide a Benjamin otra copia del manuscrito para que lo pueda analizar detenidamente. Después de recibirlo, Adorno le escribe una carta diseccionando el ensayo el 18 de marzo de 1936.

Las críticas de Adorno a Benjamin sobre la cuestión del materialismo tendrán su coda en 1938, cuando Adorno comenta los textos de Benjamin sobre Baudelaire. Esto acabó con una nota de Adorno que causó ampollas en muchos benjaminianos de izquierda: “your solidarity with the Institute, which pleases

²⁰ Adorno, T., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 122. HAY

²¹ Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*. T. W. Adorno, *Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, pp. 285-286.

²² En esta carta, Karplus y Adorno se refieren a Brecht con el pseudónimo de Berta. La carta fue enviada desde el hotel Bären en Hornberg y convenía no referirse a Brecht (y tampoco a Luckács) con su verdadero nombre (Adorno, T. y W. Benjamin, *The Complete Correspondence. 1928-1940*, p. 115).

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

no one more than myself, has led you to pay the kind of tributes to Marxism which are appropriate neither to Marxism nor to yourself”²⁵. El comentario de Adorno, que tenía cierto deje paternalista y cruel, fue entendido por algunos como una forma de presión y de chantaje y aceleró los reproches de los benjaminianos de izquierdas a Adorno²⁶.

3. El giro materialista

La obra que mejor cristaliza el giro materialista es *La obra de arte* de 1935 (publicado en 1936)²⁷. El mismo Benjamin, en una carta de diciembre de 1935, dijo a Werner Kraft que el ensayo está “escrito desde el materialismo histórico”²⁸. Sin embargo, este giro materialista también se evidencia en otros textos de la época, en especial *El autor como productor* (1934), que inicialmente fue una conferencia para el Instituto para el estudio del fascismo, organismo vinculado al Partido Comunista.

3.1 *El autor como productor*

El punto de partida de *El autor* es interesante porque Benjamin discute con la audiencia, a saber, con los militantes y simpatizantes del PC. Benjamin critica el acercamiento político habitual a la literatura por parte de la izquierda y el comunismo de la época, que entendía que el escritor debía plasmar las ideas políticas en el contenido de su obra. Sería, según Martin Jay, la línea marxista que tiene su origen en los escritos de Lenin y que codifica Andréi Zhdánov en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos el mismo año que fue publicado el artículo de Benjamin²⁹. Según Jay: “la exigencia de Lenin de una *Tendenzliteratur* (literatura partidaria), concebida en lucha contra el formalismo estético a principios de siglo, culminó finalmente en la ortodoxia estéril del realismo socialista stalinista”³⁰.

²⁵ *Ibid.*, p. 284.

²⁶ Ibáñez, J., “Introducción. Leer y releer a Benjamin” en: Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018, p. 13.

²⁷ En realidad, a inicios de 1936 añadió algunas páginas cruciales al primer manuscrito y la primera edición del ensayo se publicó en francés, luego de un trabajo de edición de Horkheimer. Esto ha dado para una larga controversia sobre el supuesto intento de Adorno y Horkheimer de modificar a su gusto o incluso censurar la obra.

²⁸ Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018, p. 222.

²⁹ La otra línea marxista fundamental sería la que surge de los escritos de Friedrich Engels, que desliga el arte de la intención del autor.

³⁰ Jay, M., *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Madrid: Taurus, 1974, p. 285.

Benjamin cuestiona la idea clásica de literatura e intelectualidad comprometida, es decir, usando un término análogo y recurrente, la “literatura de *tendencias*”³¹. Como señala visualmente Benjamin, dicha idea tiene dos dimensiones: por un lado, el escritor debe trabajar en la tendencia correcta; por otra parte, es esperable que la obra sea de calidad. Esto quiere decir que tendencia y calidad son independientes entre sí, de tal manera que una obra de tendencia correcta puede ser de mala calidad y viceversa. Benjamin trata de argumentar justamente contra esa posición. Según él, “que una obra manifieste estar en la tendencia correcta debe, necesariamente, demostrar cualquier otra cualidad”³². Una obra no puede tener la tendencia correcta y no ser, a la vez, de buena calidad. En el fondo, se trata de un rechazo del concepto de tendencia debido a que “la tendencia de una obra literaria solo podrá funcionar políticamente, si literariamente también funciona. Es decir, la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria”³³.

Nótese que siendo esa la tesis fundamental del texto, y que trata de justificar a lo largo de todo él, en el contexto en el que se dio resulta una tesis harto polémica. Como se verá, el giro materialista de Benjamin incluye también una crítica al materialismo hegemónico de las teorías artísticas de los movimientos revolucionarios de la época. Por ello, hay que señalar que el materialismo de Benjamin nace siendo crítico consigo mismo y con ciertas derivas mecanicistas de esa corriente (en concreto, la doctrina Zhdánov). De hecho, reivindica explícitamente el lugar de la dialéctica a la hora de analizar la cuestión, subrayando la necesidad de ubicar cualquier obra en contextos sociales vivos. Es ahí donde entra en juego el materialismo porque “las relaciones sociales están condicionadas, como sabemos, por las relaciones de producción”³⁴. Esta idea, que casi podría servir como idea general sintetizada del materialismo, se plasma en el ámbito del arte en la relación entre las formas de producción de un objeto artístico y las formas de recepción de él. No en vano, ese es el tema central de *La obra de arte*.

Lo interesante del planteamiento de Benjamin es que llega al materialismo desde la dialéctica, es decir, rechazando cualquier consideración mecánica de la cuestión de la tendencia y la calidad o de la forma y el contenido. Para resolver la cuestión propone incluir un tercer concepto en la discusión, a saber,

³¹ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 101.

³² *Ibid.*, p. 102.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

el concepto de técnica: “dicho concepto de ‘técnica’ depara el punto de arranque dialéctico desde el que es posible superar la estéril contraposición entre forma y contenido”³⁵. Ahora bien, ¿en qué consiste la técnica?, ¿qué piensa realmente Benjamin cuando habla de técnica? Dentro de la teoría literaria, la técnica alude usualmente a las técnicas narrativas: cuestiones como la focalización (interna, externa, zero), los estilos (directo, indirecto, indirecto libre), el uso de niveles diegéticos, el tiempo (escena, elipsis, resumen), la oposición *showing* vs. *telling*. No obstante, Benjamin no parece estar hablando de estas cuestiones.

Pese a que no lo defina claramente (ni lo use de forma homogénea a lo largo de todo el texto), sí ofrece dos aproximaciones al concepto de técnica. La primera tiene que ver con la función de la obra: “apunta directamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones de producción literaria de su tiempo”³⁶. La idea que subraya aquí es la de *dentro*, lo cual quiere decir que Benjamin entiende la obra como incluida en las condiciones de producción de la época. En la segunda aproximación, Benjamin señala que por técnica entiende “aquel concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato y, por tanto, materialista”³⁷. Son dos aproximaciones de cierta abstracción y que pueden resultar vagas, pero queda claro que es el concepto clave para entender su materialismo. Por un lado, la técnica es la vía de acceso para el análisis social y materialista de la obra, lo cual permite superar las dicotomías mecanicistas entre forma y fondo; por otro, a través de la técnica se puede calibrar la relación de la obra con la sociedad en que se instaura y, por tanto, con el polo de la recepción. Benjamin cree que, si la tendencia política correcta solo puede darse incluyendo en ella su calidad literaria, eso solo puede producirse a través del progreso de la técnica.

Para profundizar en la cuestión, Benjamin analiza algunos ejemplos concretos de artistas y obras que permiten vislumbrar más claramente a qué se refiere cuando habla de la técnica y del materialismo.

El primero de ellos es el escritor ruso Serguéi Tretiákov, quien diferenciaba entre dos elementos: el escritor informante, que incidiría políticamente desde el contenido; y, el escritor operante que, como el propio Tretiákov, intervendría activamente. No en vano, el escritor ruso era célebre por llamar a los escritores a participar de los *koljoses*³⁸. Él mismo acudió a uno de ellos y trabajó reali-

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Granjas colectivas instauradas en 1928 en la época de la colectivización total de la agricultura.

zando todo tipo de tareas de escritura (mitines, periódicos-murales, radios y cines ambulantes).

Esta alusión a un escritor soviético, que según Susan Buck-Morss³⁹ venía determinada por la audiencia (comunista), le servía a Benjamin para plantear la cuestión de las formas y géneros literarios. Según él, las formas de la obra literaria habían de repensarse “al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual y llegar así a esas formas expresivas que representan el punto de arranque para las energías literarias del presente”⁴⁰. La evolución de la técnica permite adaptar las formas literarias para captar las condiciones sociales y literarias contemporáneas. Esto significaba que quizás era el momento de incluir nuevos géneros literarios de la misma manera en que la novela, la tragedia y la poesía épica se crearon en momentos históricos determinados. Aunque sin desarrollarse, en este planteamiento ya se esboza una idea que las concepciones sistémicas de la literatura teorizarán unas décadas más tarde: a saber, la constante movilidad de los elementos del campo literario y los desplazamientos de los géneros literarios históricos desde posiciones centrales a periféricas (o viceversa).

Por ello, Benjamin menciona uno de los géneros empleados por Tretiákov en el *koljos* y considerado menor, el periódico, como potencial género predominante en un contexto revolucionario. Benjamin ve en el periódico un potente medio para ganar alcance literario, aunque se pierda profundidad. El periódico, debido a su inmediatez, estrecha la distancia entre el escritor y el lector, distancia que la prensa burguesa sigue guardando pero que en la soviética se extingue. Sin embargo, en Europa occidental el periódico está en manos de capital, lo cual dificulta enormemente la tarea del autor como productor en el periódico.

Benjamin analiza otros modos de politización propuestos fuera de un contexto revolucionario, en Alemania y en el seno de la “intelectualidad de izquierdas”, que criticará con llamativa dureza. Citando a escritores como Heinrich Mann, Alfred Döblin y Kurt Hiller, señala que sus propuestas se centraban en separar al intelectual del trabajo productivo, además de reivindicar su distancia respecto a los cabecillas de los partidos revolucionarios. Refiriéndose a un texto de Döblin, Benjamin dice lo siguiente: “hace en todo caso de este socialismo un frente en contra de la teoría y de la praxis del movimiento

500

³⁹ Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*. T. W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, p. 287.

⁴⁰ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 104.

obrero radical”⁴¹. La crítica de Benjamin se centra en el tipo de intelectual que promueven esos escritores de izquierda: lo sitúan *junto* al proletariado como su protector y mecenas ideológico, pero no *en el* proletariado. Frente a ello, Benjamin subraya una vez más que la cuestión está en la posición del intelectual dentro del proceso de producción, y para ello se vale de ciertas ideas de Brecht.

Brecht habría propuesto el concepto de “transformación funcional” para caracterizar el cometido que tenía el intelectual en el aparato productivo, que no era otro que transformarlo en un sentido socialista. Es ahí donde entra de nuevo la cuestión de la técnica ya que la modificación del aparato productivo se debe hacer, según Benjamin, a través de la innovación técnica. Ello significa que de nada sirve incluir contenidos socialistas en un aparato productivo burgués. Esos contenidos no solo no ponen en cuestión el aparato, sino que lo alimentan: “estamos ante al hecho... de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, y hasta los propaga, y todo ello sin temer que pueda ponerse seriamente en cuestión su supervivencia y la supervivencia de la clase que lo posee en propiedad”⁴².

Aquí Benjamin no planteaba otra cuestión sino la de la cooptación o neutralización (que es un problema que más tarde desarrollarán desde Adorno a los posmodernismos críticos pasando por Guy Debord)⁴³. Además, es una crítica también a la ortodoxia marxista zhdánovista bajo el stalinismo y a las posiciones estéticas a las que estaba György Lukács con su teoría del reflejo, a la que se opondrían pensadores cómplices de Benjamin como Ernst Bloch, Brecht y Adorno⁴⁴. No en vano, la concepción crítica con el historicismo de Benjamin, que ya venía elaborando desde los años veinte, le llevó a una teoría estética más cercana a la vanguardia y que ponía énfasis en la relación de la obra de arte con el futuro⁴⁵.

A partir de entonces, Benjamin pone el foco de atención en el tipo de recepción que prefiguran los aparatos de producción. Aquellos escritores de izquierdas que únicamente incluían temas socialistas en sus textos sin transformar el aparato de producción no servían para transformar al lector. Como

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 109.

⁴³ Sarasola, B., *El segundo modernismo. La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la escuela de Frankfurt hasta la actualidad*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.

⁴⁴ Para profundizar en el debate, cf. Adorno, T., *Aesthetics and Politics*, Londres: Verso, 2007.

⁴⁵ Mieszkowski, J., “Art Forms”, en: Ferris, D. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, pp. 35-53.

dice Benjamin: “La llamada ‘literatura de izquierdas’ no ha tenido otra función que la de encontrar en la situación política siempre nuevos elementos de entretenimiento para el público”⁴⁶. Esta literatura aparentemente de izquierdas, pero profundamente complaciente con la burguesía, llega a convertir en objeto de consumo “la lucha contra la miseria”⁴⁷. El dispositivo que consigue renovar los contenidos del aparato de producción sin transformarlo es, según Benjamin, la moda, que “ha logrado que incluso la miseria... sea objeto de goce”⁴⁸.

El planteamiento del autor como productor consiste en superar el marco productivo que le da al escritor y al intelectual la concepción burguesa. La pieza *La medida* de Brecht y Hanns Eisler sería un ejemplo, según Benjamin, de la superación de la idea de concierto de música burguesa. Esta pieza transforma, mediante la técnica (a través del texto) la forma de relación entre ejecutantes y auditores. Era eso lo que sucedía en la época, de forma paradigmática, con el teatro épico de Brecht.

Por el contrario, para Benjamin era vano esforzarse por recuperar grandes obras pretéritas como el *Wilhelm Meister* de Goethe ya que las condiciones de producción de cada época marcan la forma artística que debe adoptar el autor. Anticipándose a las críticas según las cuales se trata de un planteamiento demasiado mecánico, Benjamin advierte que no promueve una literatura propagandística porque “la tendencia sola no basta”⁴⁹. Lo fundamental es la tendencia literaria.

„Ahora bien, volviendo al teatro épico de Brecht, Benjamin ve en el montaje la técnica artística novedosa (proveniente del cine y la fotografía) fundamental que provoca la transformación de la relación entre la obra y el público. Como es bien sabido, por medio del montaje Brecht trataba de lograr el “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) que rompía con la ilusión que crea el teatro burgués. El mecanismo, que tiene claras resonancias del efecto de extrañamiento de los formalistas rusos, plantea una relación mediada entre la realidad y la obra y rompe con teorías realistas como las de Lukács: “el teatro épico no reproduce situaciones, sino que, más bien, las descubre”⁵⁰. Mediante la interrupción de la acción, el teatro épico forzaría al espectador a descubrir

⁴⁶ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 109.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

la realidad más allá del hechizo de la ficción naturalista y le obligaría a tomar postura frente a esa realidad.

Benjamin termina la conferencia analizando la discusión entre René Maublanc y Louis Aragon sobre el cometido del intelectual. Según el primero, el escritor perteneciente a la clase burguesa debe crear y promover la revolución ofreciendo resistencia a la burguesía desde su seno. Por el contrario, Aragon, a la sazón miembro del Partido Comunista, creía, como el propio Benjamin que “no basta con debilitar a la burguesía desde dentro, hay que combatirla con el proletariado”⁵¹.

Se sabe que Benjamin solo envió la copia de esta conferencia a Brecht, no a Scholem ni a Adorno⁵², lo cual no es de extrañar ya que las alusiones a los productivistas rusos y a Brecht escocerían a Scholem y Adorno. En resumidas cuentas, la posición estética de Adorno estaría claramente más cerca de la de Maublanc que la de Aragon.

3.2 La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica

Poco más de un año después de *El autor*, Benjamin escribe su ensayo más célebre sobre la cuestión del materialismo en el arte. Leído junto a aquel, puede considerarse como un desarrollo de la conferencia.

Benjamin comienza el Prólogo con una declaración de intenciones respecto al marco conceptual sobre el que va a construir el texto: el materialismo dialéctico. Comienza citando a Marx y esboza la evolución de la superestructura y la base (o condiciones de producción) respecto al arte desde la aparición de las ideas marxistas. En concreto, aborda cómo la transformación de las condiciones de producción ha abierto el camino para nuevas formas de arte revolucionarias. El Prólogo fue la parte fundamental que propuso suprimir Horkheimer en el proceso de edición, por tener un cariz demasiado marcadamente marxista, y sobre el que Adorno admitió haber compartido el criterio de su colega⁵³. Ese fue uno de los puntos que más impulsó el debate sobre Benjamin y la intervención de Adorno en los 60'. Tal y como se ve, el Prólogo parte del mismo lugar que *El autor*, es decir, de la relación del arte con sus medios de producción. ,Más

⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

⁵² Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*. T. W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, p. 288.

⁵³ Schmucler, H., “La pérdida del aura: una nueva pobreza humana”, en: Casullo, N. (ed.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993, p. 240.

en detalle, dentro de los medios de producción, se detiene en la cuestión de la reproducción.

Según explica Benjamin, aunque “la obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción”, lo novedoso del cambio es que está sucediendo “con intensidad creciente”⁵⁴. En efecto, técnicas reproductivas como la fundición o la cuña de los griegos, la xilografía china o el grabado en cobre y el aguafuerte de la Edad Media fueron las técnicas reproductivas fundamentales hasta el advenimiento de la primera gran máquina reproductiva: la imprenta. No obstante, Benjamin se centra en las dos técnicas reproductivas revolucionarias de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la fotografía y el cine, que llevan a otra dimensión la capacidad de reproducción.

Como es conocido, uno de los elementos clave del ensayo es el concepto de aura. Pese a que ha habido un gran debate sobre lo que significa exactamente, en este artículo se defiende la línea crítica que liga el concepto al polo de la recepción, a la forma de experimentar una obra de arte⁵⁵. De hecho, el propio Benjamin subraya que “su significación apunta más allá del ámbito artístico”⁵⁶. La cuestión del aura no se resuelve en la inmanencia de la obra, sino que alude a su forma de recepción. En ese sentido, *El autor y La obra de arte* pueden leerse como dos caras de un mismo proceso: el primero, referido al autor; el segundo, al receptor. Las nuevas condiciones de producción fuerzan al autor a modificar su posición dentro de ellas, a la vez que la forma de experimentar cambia radicalmente para el receptor.

Si las obras de arte no reproducibles tienen un aura debido a que su carácter único hace de su experiencia un hecho extraordinario (la importancia del “aquí y ahora” que dice Benjamin), en el caso de la obra de arte reproducible eso no sucede. La recepción de una fotografía o una película deja de tener un halo especial: el carácter reproducible de la obra va acompañado de su mucha mayor accesibilidad. No es de extrañar este acento de Benjamin en la recepción ya que la cuestión de la experiencia fue una de sus preocupaciones constantes desde sus primeros textos como *Sobre el programa de la filosofía venidera* (1917) hasta los últimos como *Experiencia y pobreza* (1933).

⁵⁴ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 198.

⁵⁵ Rosen, M., “Benjamin, Adorno and the Decline of Aura”, en: Rush, F. (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 40-56; Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

⁵⁶ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 199.

Partiendo de la distinción entre la obra de arte aurática, que emerge en un contexto cultural, y la obra de arte reproducible, que surge en un contexto de cultura de masas, distingue para cada uno de ellos un valor particular: el valor cultural para el primero, y el valor expositivo para el segundo (distinción evocada por las ideas marxistas del valor de uso y valor de cambio). Sin embargo, no hay que olvidar que Benjamin, en lugar de entender esta distinción antitéticamente, sugiere, en un movimiento dialéctico claro, que toda obra tiene un valor cultural y un valor expositivo, aunque cada obra puede tener un acento mayor de un tipo de valor. En las primeras fotografías, por ejemplo, “vibra por última vez el aura en la expresión fugaz de un rostro humano... pero, cuando el hombre se retira de la fotografía, aparece entonces, por primera vez, el valor expositivo situado por encima del cultural”⁵⁷. Ahí se ve con claridad que entiende la cuestión como proceso. Incluso dentro de una disciplina artística concreta, un tipo puede tender más hacia lo aurático (retrato fotográfico) o hacia lo expositivo (fotografía urbana de Eugène Atget). La oscilación hacia uno u otro debe entenderse también de forma histórica, no inmanente.

Así, una obra aurática tiene un valor fundamentalmente cultural y tiende a “mantenerse oculta”⁵⁸. Una obra reproducible, por su parte, con su énfasis en el valor expositivo, tiende a mostrarse allá donde puede. Y así como el proceso de transformación de los modos de producción modificaban el carácter del autor (hasta las posiciones productivistas de Tretiákov), lo mismo sucede con la extensión de la capacidad reproductiva, que da lugar a una “modificación cualitativa de su naturaleza”⁵⁹, y de su forma de recepción. Por ello, no se trata de si la fotografía o el cine son arte o no, sino de en qué medida han transformado estas dos disciplinas la naturaleza del arte y su función.

En lo que respecta a la percepción, Benjamin distingue entre la recepción contemplativa, que prefigura una obra aurática, y la recepción dispersa de una obra reproducible técnicamente. La primera forma de atención tiende al recogimiento del espectador quien, de este modo, “se sumerge en ella”⁶⁰. En la atención dispersa, por el contrario, el gesto es de disipación y, en lugar de que el receptor se sumerja en ella, “la masa... sumerge en sí misma la obra artística”⁶¹.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 218.

⁶¹ *Ibid.*

La pregunta fundamental que ha surgido entre los intérpretes del texto es cómo evaluaba Benjamin el proceso descrito. Ha habido quien ha leído el ensayo como un texto celebratorio del devenir técnico de la obra. En esa lectura, Benjamin habría acogido con entusiasmo la aparición de la obra reproducible masivamente porque ello allanaría la posibilidad de una revolución socialista. Dichos dispositivos reproducibles conformarían una nueva subjetividad por medio de esa atención dispersa, que empujaría hacia una politización masiva del arte. Esta lectura sería compartida por un posmodernismo acrítico a partir de los 70-80 del siglo XX, aunque despojado del matiz revolucionario. Según esta tendencia, la reproductibilidad técnica y la cultura de masas asociada a ella supuso un avance en la democratización del arte. En cierta manera, Adorno también compartió esa lectura, pero como reproche a Benjamin. Considérese la carta que le escribió a Benjamin el 18 de marzo de 1936. En ella, después de alabar el ensayo en general, le criticaba cierta falta de dialéctica, es decir, el uso de una argumentación excesivamente mecánica que venía, según Adorno, por influencia de Brecht. Consideraba que Benjamin rechazaba de un plumazo todo arte burgués por aurático y, en contraste, alababa el arte reproducible: “you underestimate the technical character of autonomous art and overestimate that of dependent art; put simply, this would be my principal objection”⁶². En concreto, Adorno era escéptico respecto a la técnica del montaje que tanto fascinaba a Benjamin. Para Adorno, el montaje construía la realidad de una forma infantil. Esta crítica la extendería, junto con Horkheimer, en el capítulo sobre la industria cultural de la *Dialéctica de la Ilustración*⁶³.

Ciertamente, el deje místico que Benjamin no abandonó ni en sus textos más materialistas, han facilitado múltiples lecturas. Así, el inicio del apartado XII de *La obra de arte* no parece sino confirmar esta lectura materialista celebratoria: “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresista, pongamos por caso, frente a un Chaplin”⁶⁴. Es seguro que esta formulación sería una de las que más irritaría a Adorno, si tenemos en

⁶² Adorno, T.W. y W. Benjamin, *The Complete Correspondence. 1928-1940*, p. 131.

⁶³ Sarasola, B., “La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos”, en: *Revista de Filosofía*, v. 76, 1 (2019), pp. 167-184. Pese a que el libro fue escrito por Horkheimer y Adorno, el capítulo “La industria cultural. La Ilustración como engaño de masas” fue elaborado por Adorno y atentamente corregido por los dos posteriormente (Sánchez, J.J., “Introducción. Sentido y alcance de *Dialéctica de la Ilustración*”, en: Horkheimer, M. y Adorno, T., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1998, p. 40).

⁶⁴ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 213.

cuenta su crítica a Chaplin en el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* arriba mencionado⁶⁵ y en otros textos⁶⁶. Además, en citas como esas pareciera que Benjamin entiende el proceso de manera mecánica, pese a que, como se ha visto, una lectura más profundidad hace patente que la visión de Benjamin es más dialéctica y contextual.

La técnica, el mecanismo de la reproductibilidad, no es en sí revolucionaria. Como ya decía Benjamin en *El autor* sobre el periódico o Brecht sobre la radio⁶⁷, las nuevas técnicas de producción no predeterminan un tipo de sujeto-receptor dado. Ninguno de los avances técnicos producirá necesariamente un sujeto revolucionario ni traerá mecánicamente el socialismo. En *El autor*, Benjamin hablaba sobre las posibilidades revolucionarias del periódico en el contexto soviético, que Tretiákov tan bien aprovechó, pero señalaba igualmente que en Occidente el periódico seguía en manos del capital y que, por tanto, no contribuía a la democratización de la esfera cultural. Pese a que *La obra* se haya leído a menudo como una celebración acrítica del desarrollo técnico, una lectura atenta nos permite ver la misma complejidad que en *El autor* y en ningún caso descarta que el capital se pueda valer de él para un mayor dominio sobre la sociedad. Como dice Benjamin: “el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia más bien averiada y propia de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de contribuir a una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”⁶⁸.

Si la reproductibilidad técnica no se transforma hacia la creación de un sujeto socialista, su única virtud habrá sido apuntalar la estética idealista de la obra de arte aurática, pero en el fondo actualizará dicha estética para que permanezca bajo los intereses del capital. Benjamin parece observar una oportunidad en estas innovaciones técnicas, pero solo desde la labor consciente del artista podrá transformarse el arte para contribuir al surgimiento de una nueva subjetividad socialista. Su aproximación al problema materialista de la técnica es dialéctica, aunque, efectivamente, existan pasajes que aisladamente parezcan señalar una concepción determinista de la innovación tecnológica.

⁶⁵ Cf. Horkheimer, M. y T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1998, pp. 165-212.

⁶⁶ Cf. Adorno, T.W., *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003, pp. 401-402.

⁶⁷ Cf. Brecht, B., “Teorías de la radio (1927-1932)”, en: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, v. V, 2 (2003), pp. 5-16.

⁶⁸ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 209.

Estas ideas se ven con más claridad en el Epílogo. Ahí es donde plantea con más claridad la posibilidad de que el capital, en su versión más extrema (el fascismo), se valga de las innovaciones tecnológicas para preservar y desarrollar su proyecto político. Lo hace a través de la estetización de la política: dejar a las masas que se expresen sin modificar en nada las relaciones de propiedad. En este punto el ensayo da un giro apocalíptico cuando señala que la estetización de la política del fascismo solo lleva hacia la guerra⁶⁹: “solo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las relaciones de propiedad”⁷⁰. Cita a Marinetti y su loa futurista a la guerra para situarse justamente en el polo opuesto, es decir, en la vanguardia que quiere transformar la técnica para no llegar a la guerra. Así es como se opondrían Tretiákov y su llamamiento constructivista a los koljoses en *El autor* y el ensalzamiento de la guerra de Marinetti en *La obra de arte*. Si se llegara a la guerra, sería la prueba de que “la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano y que la técnica tampoco estaba lo suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad”⁷¹. La alternativa a la guerra, que Benjamin formula con la famosa frase de que “el comunismo, le responde con la politización del arte”⁷², se cimienta en una nueva relación con la técnica, que transforme a su vez las relaciones de propiedad, y abre la posibilidad para crear un nuevo sujeto-receptor revolucionario. Marcelo Expósito lo señala reformulando la última frase: “El comunismo le contesta con la revolución social a la que contribuye el arte politizándose”⁷³. Esa sería la politización que contribuye a la revolución social: la creación de un nuevo receptor de la obra y un nuevo sujeto.

Recibido: 03/03/2021

Aceptado: 21/04/2022

⁶⁹ Leídos en la actualidad, son los momentos más estremecedores de todo el texto ya que, como sabemos, la premonición se cumplió rápidamente. Escasos meses después de la redacción del texto, el fascismo daría en España el golpe de estado de julio de 1936, que desembocaría en la Guerra Civil Española, prólogo de la Segunda Guerra Mundial (cf. Fontana, J., *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*, Barcelona: Crítica, 2017).

⁷⁰ Benjamin, W., *Iluminaciones*, p. 220.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, 221.

⁷³ Expósito, M., *Walter Benjamin, productivista*, p. 6.

Bibliografía

- Adorno, T.W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra, 1995.
- Adorno, T.W., *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003.
- Adorno, T.W., *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, T.W., *Aesthetics and Politics*, Londres: Verso, 2007.
- Adorno, T.W. y W. Benjamin, *The Complete Correspondence. 1928-1940*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018.
- Brecht, B., ““Teorías de la radio (1927-1932)””, en: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, v. V, 2 (2003), pp. 5-16.
- Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa. T. W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Madrid: Siglo XXI, 1981.
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Eco, U., *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 2010.
- Expósito, M., *Walter Benjamin, productivista*, Bilbao: Consonni, 2013.
- Fontana, J., *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*, Barcelona: Crítica, 2017.
- Horkheimer, M. y T.W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1998.
- Ibáñez, J., ““Introducción. Leer y releer a Benjamin””, en: Benjamin, W., *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018.
- Jarque, V., *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- Jay, M., *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Madrid: Taurus, 1974.
- Maura, E., *Las teorías críticas de Walter Benjamin*, Barcelona: Bellaterra, 2013.
- Mieszkowski, J., ““Art Forms””, en: Ferris, D. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 35-53. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297.003>
- Nägele, R., ““Body politics: Benjamin’s Dialectical Materialism between Brecht and the Frankfurt School””, en: Ferris, D. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 152-176. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297.009>
- Rosen, M., ““Benjamin, Adorno and the Decline of Aura””, en: Rush, F. (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 40-56. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816602.003>
- Sánchez, J.J., ““Introducción. Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración””, en: Horkheimer, M. y T.W. Adorno, , T.W. (ed.), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1998.
- Sarasola, B., *El segundo modernismo. La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la escuela de Frankfurt hasta la actualidad*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.

- Sarasola, B., “La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos”, en: *Revista de Filosofía*, v. LXXVI, 1 (2019), pp. 167-184. <https://doi.org/10.4067/S0718-43602019000200167>
- Schmucler, H., “La pérdida del aura: una nueva pobreza humana”, en: Casullo, N. (ed.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.
- Wizisla, E., *Walter Benjamin and Bertolt Brecht. The Story of a Friendship*, New Haven: Yale University Press, 2009. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1bhkp75>