

CRISIS, DEMOCRATIZACIÓN Y REPRODUCCIÓN: EL POTENCIAL REVOLUCIONARIO DE UN ARTE SIN AURA

SARAÍ MILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la propuesta de Walter Benjamin sobre la posibilidad revolucionaria del arte con el cambio de sus condiciones de producción y recepción. Para ello se estudiará el impacto social y político del surgimiento de un arte sin aura que pone en crisis la autoridad del objeto estético, y que establece nuevas conexiones con su público receptor. Se examinarán los riesgos que ha traído consigo la democratización del arte para comprender de qué manera el poder crítico del arte posaurático inaugura un espacio colectivo para el cuestionamiento y transformación de estructuras establecidas.

Palabras clave:

Arte, política, reproductibilidad técnica, aura, democratización.

Abstract:

The aim of this paper is to analyze Walter Benjamin's proposal on the revolutionary potential of art with the change in its conditions of production and reception. To this end, we will study the social and political impact of the emergence of art without aura, which challenges the authority of the aesthetic object and establishes new connections with its audience. We will examine the risks brought about by the democratization of art to understand how the critical power of post-aura art opens up a collective space for questioning and transforming established structures.

Keywords:

Art, politics, technical reproducibility, aura, democratization.

En “París, capital del siglo XIX” (1935), Walter Benjamin plantea nuevos vínculos entre el desarrollo de la técnica y el cambio en la producción y percepción del arte, a raíz del nuevo ambiente parisino que empieza a surgir desde 1822. Desde la arquitectura ya se podía observar un desprendimiento paulatino del arte con la creación de piezas artificiales relacionadas con el tránsito de personas, como los raíles; y, posteriormente, los pasajes parisinos, con el fin de impulsar el comercio. La pintura también integra mucho más la técnica con la invención de los famosos panoramas, usados para generar una ilusión ambiental simulando los cambios de hora del paisaje natural (Benjamin 2013b, 54-58). En este nuevo escenario urbano ocurre un cambio fundamental en la producción y recepción colectiva del objeto estético. Un hecho histórico que Benjamin cataloga como la pérdida del “aura” de la obra de arte y cuyo impacto social, en la experiencia estética del espectador, permite preguntarnos acerca de la posibilidad de una práctica revolucionaria, en un contexto donde surgen nuevas técnicas de reproducción que han puesto en riesgo el régimen estético aurático¹.

En uno de sus ensayos más célebres, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), que será el eje central de este artículo, Benjamin brinda importantes herramientas para comprender las implicancias políticas de un nuevo arte. El enfoque crítico de dicho ensayo emplea un análisis histórico-materialista del arte bajo un modo de producción capitalista. Así, establece un vínculo entre la reproducción y la ruptura del concepto de arte respecto a siglos anteriores, mediante el uso de nuevos conceptos (Lindroos 1999, 121). Por ello, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” es de vital importancia para la comprensión de un concepto complejo y central en la filosofía benjaminiana, a saber, el concepto de aura, sin caer en un error de interpretación de carácter metafísico.

La primera definición de aura se encuentra en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía” (1931), donde Benjamin sostiene que el aura es “(...) una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (2013a, 40); otra se encuentra

1 El presente artículo es una versión modificada de una versión más extensa de mi tesis de Licenciatura. Esta se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/17ddff18-e4d0-45ec-a6f4-49be1ebd65a5/content>

esbozada en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1940), aquí el aura, al ser percibida en una cosa, le otorga a esta la capacidad de *devolvernos la mirada*: “Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (Benjamin 1993, 163). No obstante, podemos observar que la definición de 1931 es retomada en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, aunque se añade una metáfora visual para una mejor interpretación de dicho concepto: el aura es “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama” (Benjamin 2003, 47).

Desde la imagen de “respirar el aura de estas montañas”, Benjamin vincula el aura y la percepción como un modo de experiencia en la relación con los objetos naturales (2003, 47). Al respecto, Hansen considera que el ensayista emplea este recurso para ilustrar la importancia del desarrollo histórico en el marchitamiento o desvanecimiento del aura de la obra de arte tradicional: “Si la percepción del aura se refiere (...) a una apariencia particular de la naturaleza en, potencialmente, todos los objetos, también se conceptualiza, desde el principio, como dependiente de las condiciones sociales de la percepción, como contingente al cambio histórico” (1987, 187).

En cuanto a “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”, Benjamin destaca los valores tradicionales de distancia y singularidad, como sinónimos de aquello que no puede ser reproducido o que es irrepetible; lo cual adquiere mayor fundamento con el vínculo que plantea entre el concepto de singularidad y el de autenticidad: “el concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy” (Benjamin 2003, 42). Con ello se refiere a que la autenticidad de un objeto le otorga una existencia única a lo largo de la historia y la tradición que no puede ser reproducida.

Retomando la interpretación de Hansen, se puede concluir que el aura se encuentra potencialmente en cualquier objeto en tanto que este se encuentre envuelto y conectado con un complejo entramado histórico, material y espacial que le da su propia singularidad o su valor único. Ello también aplica a la obra de arte aurática, pues con el “aparecimiento de una lejanía” Benjamin no se refiere al espacio entre la obra y el espectador, sino a la imposibilidad que tiene el espectador de aprehenderla psicológicamente debido a distintas razones, dentro de las cuales destaca la importancia que ha adquirido la obra en el seno de una tradición (Jennings 2008, 14). Por esta razón, la autenticidad del objeto artístico radica en que esta se limita al original de una obra de arte (Ferris 2008, 105).

La imposibilidad de aprehensión de una obra de arte aurática se debe a los cambios físicos y de propiedad a los que ha estado sometida y a los que le debe su carácter de original. La huella del primer tipo de cambio puede ser fácilmente reconocida mediante un análisis químico o físico; mientras que en el caso de los cambios de propiedad, su huella descansa en la autoridad de la tradición. Esta defiende la autenticidad de una obra de arte sobre la base de su origen en un punto específico de la historia, así como de su valor o relevancia a lo largo del tiempo. La autenticidad de un manuscrito de la Edad Media puede demostrarse si se comprueba que proviene de un archivo del siglo XV; en el caso de la autenticidad del bronce, esta puede ser comprobada mediante análisis químico. De esta manera estamos ante un objeto que es “idéntico a sí mismo”, pese al paso del tiempo (Benjamin 2003, 42).

El ensayista sostiene que dicho valor único e insustituible del arte aurático siempre tiene su fundamento en el ritual o en su “valor para el culto”. La función para el culto fue el modo originario en el que las obras de arte más antiguas se insertaron en el sistema y autoridad de la tradición, pues no perdían su *status* de autenticidad, ya que cumplían un servicio ritual, mágico y religioso. Este es el caso de la estatua de Venus, la cual fue vista como un objeto de culto entre los griegos y como un ídolo maligno entre los clérigos medievales. A pesar de que su valoración se veía afectada por el surgimiento de distintas culturas a lo largo de la historia, la existencia

aurática de una obra nunca logra separarse de su función ritual (Benjamin 2003, 49-50).

Para ilustrar la complejidad del objeto aurático, Benjamin usa la figura del “halo ornamental”; un ornamento o aura que se encuentra en las obras tardías de Van Gogh (Figs. 1, 2 y 3) –como *La noche estrellada* (*The Sterrennacht*, 1889), *El jardín de Daubigny* (1890) y *La iglesia Auvers-sur-Oise* (1890)– en las cuales no vemos una representación exacta de los objetos que nos son familiares o cercanos, sino una expresión subjetiva del artista. Este ornamento no es de carácter místico, como si el aura fuera la esencia de las cosas, o una característica que se encuentra detrás de los objetos. Sin embargo, ello no significa que el aura sea algo que se “encuentre fácilmente” en las cosas, sino que representa un mundo inaccesible (Fürnkäs 2014, 102). Esta inaccesibilidad radica en que la obra aurática desafía al espectador en su recepción y lo invita a observar más allá de la objetividad física de su presencia material: hay un “efecto de extrañamiento”, pues lo cercano o familiar que podamos reconocer en la obra aurática es una apariencia consoladora de aquello que nos es lejano (Echeverría 2003, 14-15).

La importancia de la tradición y del original de la obra de arte aurática es crucial para la propuesta benjaminiana en torno a la reconceptualización del arte. Como se menciona desde “Pequeña historia de la fotografía”, la recepción de las obras de arte tradicionales ha ido cambiando frente a una nueva necesidad de las masas de eliminar aquella “lejanía” de los objetos. De esta manera, los valores tradicionales propios del arte aurático terminan siendo afectados por el desarrollo histórico y ocurre su eventual desvanecimiento por efecto de las nuevas condiciones de reproductibilidad técnica (Benjamin 2013a, 42). La democratización del arte lo despoja de su aura, generando un impacto social en la experiencia colectiva del objeto estético, y se convierte en un arte dirigido a las masas:

Ahora bien, “traer más cerca” de nosotros las cosas (o, más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia tal como la suministran los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. (...) Quitarles la envoltura a los objetos, hacer

trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción (Benjamin 2013a, 42).

Con el recorrido histórico y el advenimiento de nuevas técnicas que facilitan la reproducción de los objetos, la distancia temporal respecto al “original” de la obra de arte, así como su significado e interpretación, se va modificando de acuerdo con cada época. Debido a ello, la predominancia del “valor de culto” del arte aurático es mitigada, y adquiere un “valor para la exhibición” relacionada con la mercantilización de la estética (Lindroos 1998, 124-125). Benjamin aborda dicha metamorfosis y sostiene que ocurre una profanación del arte. pues, cuando es despojado de su “valor para el culto”, se mitiga su propia autoridad y se pone de manifiesto su aparente autonomía (2003, 63).

Benjamin le otorgó al arte aurático una autonomía aparente, pues su existencia nunca ha sido independiente, ya que estaba atada a su “valor de culto”; un vínculo que se hizo más notorio cuando empezaba la decadencia de dicho valor. Al respecto, Echevarría considera que la emancipación del aura puede ser vista como una “muerte” que da inicio al arte, aunque, con el devenir de la historia, se le niega una existencia puramente independiente. Aquello que más caracterizaba la obra de arte era el estatus arcaico de su función ritual y, posteriormente, el estatus futuro que integra a la obra de arte para el disfrute cotidiano en su exhibición (Echevarría 2003, 14).

La demanda de las masas ocupa un rol importante en dicha metamorfosis, pues el arte es determinado por el valor de la obra para el sujeto que la produce y consume, el cual está inserto en las nuevas condiciones de la reproducibilidad técnica. Por ello, según lo mencionado hasta ahora, podemos afirmar que la diferencia fundamental respecto al arte aurático es que el arte posaurático, al ser separado del ámbito de la tradición en sus múltiples reproducciones, ya no tiene una existencia única, sino una aparición masiva: “Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos. Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar a otro, tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo” (Benjamin 2003, 53).

Cabe resaltar que Benjamin es consciente de que las obras de arte han participado de la reproducción a lo largo de la historia, pues “lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (2003, 39). Sin embargo, frente a formas o técnicas de reproducción antiguas, como la imitación griega, el vaciado y el acuñamiento, la reproducción técnica de la obra de arte es algo completamente nuevo. Con la xilografía y la imprenta, la gráfica y la escritura lograron ser reproducidas técnicamente; a ello se suma el grabado en cobre y aguafuerte en la Edad Media; y, posteriormente, la litografía a comienzos del siglo XIX. Esta le otorgó a la gráfica la capacidad de acompañarnos en la cotidianidad, pero decenios después el aporte de la litografía quedó superado por la fotografía. La mano dejó de ocupar el rol central en la reproducción de imágenes y fue reemplazada por el ojo, un órgano que captaba más rápido y podía mantener el paso al proceso de aceleración en la reproducción de imágenes. Con estos grandes avances, hacia 1900, la reproducción técnica alcanzó un estándar tan alto que no solo era capaz de someter las obras de arte heredadas, sino que también conquistó su propio terreno en la actividad artística: el arte cinematográfico (Benjamin 2003, 39-41, 60).

Este hecho fue posible gracias a la independencia del original, pues la reproducción de un objeto ya no suele ser considerada como falsificación, frente a la autoridad del original. En el caso de la fotografía, incluso es posible resaltar con facilidad ciertos elementos o partes del original: se puede elegir arbitrariamente un punto de vista con la asequibilidad del lente, además de que posibilita el “congelamiento” de imágenes, sobrepasando la capacidad del ojo humano. Otro aspecto importante de la reproductibilidad es que tiene la capacidad de presentar la réplica del original en lugares que son inalcanzables para este. Es decir, la réplica puede acercarse al receptor en distintas formas, a través de una fotografía, de una reproducción grabada, etc. En este sentido, podemos concluir que la autenticidad “escapa” de la reproducción técnica y pierde su autoridad frente a esta: “La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (Benjamin 2003, 43).

Hasta ahora las mecánicas de reproducción artística habían salvaguardado la autenticidad y mantenían el carácter único e irrepetible del original de la obra de arte; sin embargo, entre la invención y difusión de la fotografía y el cine, la idea de autenticidad es afectada. Como observa Desideri, la obra de arte entonces, atada a su valor para la exhibición, pierde su estado de encantamiento primitivo donde el valor para el culto prevalecía, y se convierte en una construcción con funciones nuevas. Con la expansión de su función de exhibición, el arte se hace accesible para el público y, al ser expuesto, abre la puerta a la desfascinación y el desencanto (Desideri 2005, 112-113).

Para Benjamin, la desvalorización de la autenticidad radica en el hecho de que la reproducción técnica toca un *Kern* sensible, es decir, el núcleo más inaccesible que reside en la obra de arte; una autoridad indivisible que no posee ningún sustrato físico en la obra de arte y que se transmite a través de la historia de su recepción y del efecto que carga con el “valor de tradición” y el “valor de culto” (2014, 121-122). Así, frente a las condiciones modernas del arte y sus nuevos fines comerciales, la autenticidad deja de estar presente en la experiencia perceptiva y se desvanece todo aquello podía ser transmitido: “La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico (...); pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición” (Benjamin 2003, 44).

Debido a ello, Costello considera que la complejidad del aura radica en que no solo requiere un sujeto para ser percibida, sino, además, un modo de percepción circunscrito a un momento histórico. No obstante, no propone comprender el aura como una categoría histórica, sino como una categoría “estructural” a la que pertenece cierta forma de experiencia perceptual que es en sí misma sujeto de transformación a lo largo del tiempo: cuando la capacidad de percibir auráticamente desaparece, nada exhibirá un aura por más tiempo (Costello 2005, 167-168).

El aura, más que una cualidad de los objetos, es un concepto que abarca una experiencia estética distinta al fenómeno que trae consigo la reproducción

técnica en nuevas condiciones materiales. El surgimiento de las masas y su demanda del “acercamiento de las cosas” es, para Benjamin, el condicionamiento social de la decadencia del aura que se vuelve cada vez más irresistible y común gracias a la necesidad de dominar el objeto (2003, 46-48). En la Modernidad, las obras de arte ya no tienen una existencia fija, pues pueden seguir actualizándose. Así, se modifica sustancialmente la existencia y noción de arte (Lindroos 1998, 125).

En este sentido, nuestro análisis sobre la transformación en la forma y contenido de la presentación de la obra de arte invita a preguntarnos por qué Benjamin considera la era de la reproducibilidad técnica como una “segunda naturaleza”. El ensayista plantea una distinción de polos opuestos entre la “primera naturaleza” y la “segunda naturaleza”, cuya diferencia radica en que en el caso de la “primera naturaleza”, la técnica empleada para la fabricación de objetos e imágenes, del ser humano y su entorno, obedecía a una función ritual, fundamental para la sociedad primitiva. La naturaleza siempre ha sido modificada por el ser humano, y por ello Benjamin se refiere a ambas naturalezas como técnicas. Sin embargo, la diferencia crucial radica en que la “segunda naturaleza” es una sociedad producto de una avanzada intervención humana en la naturaleza, liberada de la función ritual. La técnica actúa como una “segunda naturaleza” en tanto que tiene la capacidad de modificar por completo la relación entre el ser humano y su entorno: “el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna. (...) El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza” (Benjamin 2003, 55-56).

Este cambio es tan profundo que modifica por completo la manera en que percibimos y experimentamos los objetos. De ahí que se pueda afirmar que al referirse a la “segunda naturaleza” como “segunda técnica”, nuestro ensayista la concibe como un enorme *apparatus* (Mourenza 2014, 33). Debido a la aceleración tecnológica, este sistema de aparatos representa la gran capacidad de intervención humana en la naturaleza; sin embargo, el hombre ha dejado de dominarla, o simplemente no ha podido hacerlo. La “segunda naturaleza” ha adquirido, en cierto sentido, la autonomía de

la primera que llevó a las sociedades arcaicas a desarrollar técnicas en búsqueda de su dominio (Benjamin 2003, 55).

Ante ello, Benjamin considera necesario un proceso de aprendizaje, que no le otorgue a la segunda técnica la misma finalidad con la que surgió la primera técnica, a saber la “dominación de la naturaleza”; ni donde el ser humano se someta a las condiciones de la segunda técnica. En su lugar, propone una interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. Benjamin encuentra esa oportunidad en el arte posaurático, el cual ha adquirido una función social que ayuda a este propósito educativo. El cine, en particular, permite que “la constitución de lo humano” se adapte a las fuerzas productivas inauguradas por la nueva técnica (2003, 56-57).

El problema de la interacción entre el hombre y las nuevas producciones técnicas ya era anunciado desde “Pequeña Historia de la fotografía” (1931). Aquí Benjamin resaltó el proceso de adaptación al uso de la fotografía, pues tuvo que abrirse paso en una época donde predominaba visualmente la pintura y otros procedimientos artísticos. Además, con esta invención el ojo se convierte en el órgano principal en la reproducción de imágenes y despoja a la mano de su rol principal; razón por la cual su condición mecánica padeció prejuicios y era vista como una herramienta que amenazaba aquella tradición visual que se remontaba al Renacimiento (De Pedro 2021).

Los prejuicios a la cámara se visibilizan en el retrato como la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos pre-industriales, pues el espectador todavía se encuentra en busca de un aura. La expresión única de un rostro humano se presenta como una belleza nostálgica que no puede compararse ni reproducirse. En este sentido, la fotografía todavía se encuentra sujeta a un valor de culto, en tanto que responde al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos (Benjamin 2013a, 58). La característica auténtica del aura seguía presente en las primeras personas reproducidas. Por ello, los retratos fotográficos eran vistos como piezas cargadas de vivencias grandes y misteriosas: “No era raro guardarlas en estuches, como si fueran joyas” (Benjamin 2013a, 24).

Debido a la baja sensibilidad de las placas o daguerrotipos, los modelos se encontraban sometidos al tiempo natural y debían permanecer inmóviles por largo tiempo al aire libre para que la imagen pudiera capturarse. Este procedimiento es crucial, pues inducía a los modelos a una concentración absoluta sobre ese instante capturado, acompañado de un ambiente alejado sin interrupciones. De esta manera, modelos como los del fotógrafo David Octavious Hill (Fig. 4) todavía estaban “rodeados de aura”, pues aún estaba presente la huella del tiempo y espacio en las imágenes; un hecho que no ocurre con las fotografías que se realizan en una fracción de segundo, pues los modelos, como Kafka (Fig. 5), ya no necesitan posar por largo tiempo, ni tener contacto con la naturaleza, ya que las fotografías son realizadas en un estudio con elementos artificiales (Benjamin 2013a, 31. 36).

Con el aumento en la velocidad de la óptica y la degeneración de la burguesía imperialista, finalmente la imagen de la fotografía se libera del aura y de sus modelos burgueses. Benjamin resalta las fotografías de Atget (Fig. 6) de las calles de París vacías y su enfoque en lo desechado y olvidado, pues exigen por primera vez que el receptor contemple estas imágenes con un propósito determinado. Al presentar las calles de París como si fueran “un lugar de los hechos”, ya que al estar deshabitadas invitan al receptor a buscar indicios de algún suceso, Atget absorbe el aura de la realidad y emancipa al objeto de esta, convirtiéndose en el logro más importante de la última escuela fotográfica (Benjamin 2013, 40).

Quienes observan dichas fotografías sin aura tienen la inquietud y necesidad de encontrar una forma de acceder a ellas; y es así como surgen los periódicos ilustrados, los cuales responden a dicha necesidad y añaden los pies de foto que se vuelven indispensables por primera vez, sin importar si son correctos o errados, marcando una gran diferencia frente a la pintura (2003, 58). Respecto a esta experiencia visual que otorga la fotografía, Lindroos comenta que “si se temporaliza la idea de fotografía, esta aparece como un documento de la distancia temporal y espacial entre el momento original de cuando fue tomada y cada momento presente en que se ve” (1998, 128).

Con ello, Lindroos retoma la idea de Benjamin, según la cual la reproducción del original puede “ir hacia el receptor” tanto física como mentalmente, para sostener que cuando la distancia entre la obra original y la reproducida se hace transferible, la conciencia de quien percibe dicho acercamiento se ve alterada junto con su comprensión del tiempo y espacio. Es decir, la fotografía otorga una experiencia visual, en la que el sujeto puede confundir el curso cronológico de los acontecimientos. De esta manera, al ser imágenes manipuladas y congeladas en el tiempo, distraen al sujeto de la tendencia a formar una narración continua, transformando su concepción del tiempo histórico (1998, 128).

En comparación con la época pre-industrial, la fotografía industrial desarrolla técnicas reproductivas que responden a una reproducción para las masas. Con este avance la fotografía se vuelve parte de la vanguardia artística, pues abre paso a su uso creativo por parte del colectivo. Se vincula al mundo de la divulgación, la comunicación, la propaganda y se emancipa de los intereses fisonómicos, políticos o científicos de su etapa inicial (De Pedro, 2021a). Es así como la fotografía plantea dificultades a la estética tradicional, pero es con el cine donde adviene una gran revolución que se refleja en la violencia inicial de los teóricos del cine. Benjamin menciona algunas críticas, como las de Abel Gance, quien comparaba el cine con el retorno de los jeroglíficos egipcios; y la de Séverin-Mars, quien concebía el cine como un medio de expresión incomparable en cuya atmósfera solo deberían estar personajes de un noble pensamiento. Estas aseveraciones son, finalmente, un intento de catalogar al cine bajo un “arte” que conserva todavía sus elementos rituales, al mismo tiempo que interpretan el arte del cine como una “incomparable falta de respeto” (Benjamin 2003, 64).

Es con el cine que por primera vez hay una forma de arte que está puramente determinada por su reproductibilidad. Es decir, no es una creación lograda “de un solo golpe” o “de una pieza”, como sucede en las artes plásticas, sino que es un montaje de imágenes que el editor elige y que pueden ser corregidas desde la secuencia de tomas hasta el resultado final: el desempeño de un camarógrafo con su lente no produce arte, sino que este surge recién a partir del montaje. Un ejemplo de ello es *La opinión pública* de Chaplin, quien hizo filmar 125 mil metros de rollo para una película de 3 mil, y así

tener como producción final el montaje de sus mejores escenas (Benjamin 2003, 62, 66). De esta manera, gracias al montaje, el cine modifica profundamente el aparato perceptivo y adquiere la capacidad para despojarse del valor de la tradición, y así generar nuevas experiencias que ya son parte del espectador contemporáneo (De Pedro 2021b).

Los sucesos reproducidos en el cine tienen gran importancia en términos sociales para Benjamin, pues en la grabación el intérprete de cine es sometido a una prueba de desempeño de carácter mecánico, y por ello no se desarrolla ante un público cualquiera, como en las evaluaciones tradicionales. A diferencia de la *performance* de un deportista en un estadio, el valor social de la *performance* actoral depende de un gremio de especialistas que pueden intervenir en cualquier momento. En este sentido, el tipo de examen al que se somete el intérprete no es completamente exhibible al público, pues el despliegue de su rendimiento es evaluado dentro de límites estrechos, posibilitado por el sistema de aparatos : “(...) desde que se encuentra normado por la banda mecánica, el proceso de trabajo da lugar todos los días a innumerables exámenes ante un sistema de pruebas mecanizado” (Benjamin 2003, 67-68).

Así, el cine hace que la propia capacidad de exhibirse, propia de todo desempeño, se convierta en una prueba. El director de filmación es como el director de un examen de aptitudes, y quien actúa bajo los reflectores tiene que satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono y de la cámara. Es en esta prueba donde el intérprete tiene que mantener su humanidad ante el sistema de aparatos. Para Benjamin, este hecho despierta el interés de una sociedad inmersa en un gran *apparatus* que despoja de su humanidad a sus integrantes durante el horario laboral. Sin embargo, el actor no logra ser despojado de su humanidad, e incluso la reafirma (Benjamin 2003, 68).

En realidad, la nueva técnica que trae consigo el cine no requiere que el intérprete represente otro personaje ante el público, sino que se representa a sí mismo ante la máquina. Por ello, Benjamin considera que el actor no renuncia a su humanidad, sino que en su accionar renuncia al aura de su persona y del personaje, lo cual lo diferencia de los actores tradicionales. En

tanto que está atado a su aquí y ahora, el aura de un actor de teatro radica en que su interpretación, así como lo interpretado, no puede ser reproducible ni puede hacerse una copia de esta. En cambio, cuando el actor de cine se presenta ante un sistema de aparatos y ya no ante un público, el aura desaparece, pues su interpretación es modificable a conveniencia y reproducible. La representación fílmica puede alcanzar mejores resultados, ya que no depende de la actuación del actor, sino que puede ser usada como un elemento de utilería que es seleccionado según sus aptitudes: "El actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a menudo, esto le está prohibido" (Benjamin 2003, 70-71).

Otro aspecto que elimina el aura en el cine se debe a la penetración de la realidad por parte del mecanismo cinematográfico, y en particular, por el operador de la cámara. Benjamin considera que su rol es similar al del cirujano, y emplea esa figura para compararlo con la del mago, para resaltar aún más el cambio que trajo consigo el cine, frente a la pintura. El pintor, así como el mago, que cura al enfermo, actúa manteniendo su distancia y solo pone su mano sobre el lienzo; mientras que el cirujano interviene directamente dentro del cuerpo del paciente: "(...) el cirujano renuncia en el instante decisivo a ponerse de hombre a hombre frente a su enfermo; en lugar de ello se introduce operativamente en él" (Benjamin 2003, 80).

El operador de cámara, gracias a su técnica, puede intervenir en la imagen despedazándola y rearmándola como si fuera un cirujano; y debido a ello, la toma fotográfica adquirió una posibilidad inimaginable. Esta deja fuera del campo visual del espectador los elementos que han sido usados para crear la escena, como el aparato de grabación, la maquinaria de iluminación, los asistentes, etc. La escena realizada en un estudio de filmación destaca su diferencia de una realizada en el escenario. En el caso del teatro, el espectador puede reconocer e identificar la ilusión presentada en el escenario; en cambio, en el cine no se encuentra dicha obviedad, pues la consistencia ilusoria ha sido el resultado de la edición. De esta manera, el aparato fotográfico, con ayuda del montaje, ha penetrado en la realidad dándole un aspecto puro, libre de los aparatos que la hicieron posible, pero imposible de lograr sin estos (Benjamin 2003, 79). Así, se crea una realidad

cinematográfica o una realidad artificial que construye una nueva sensibilidad basada en lo discontinuo y fragmentado, en la conexión y repetición (De Pedro 2021b).

Costello realiza una lectura sobre la mitigación de los valores característicos del aura, y sostiene que, con la figura del mago y el cirujano, se pone de manifiesto la dimensión ética del aura que va más allá de la interacción con los objetos. Esto se debe a que el respeto, posibilitado por la autoridad del aura, puede ser entendido como la capacidad de relacionarse con el otro como si fuera un “fin en sí mismo”; una capacidad que se desvanece con la desaparición del aura y que se ve representado en la figura del cirujano, pues el otro es visto como un cuerpo que necesita reparación: “(...) lo que está desapareciendo no es solo nuestra capacidad de apreciar el aura (...), sino nuestra capacidad de percibir o respetar la singularidad, la diferencia o la distancia de cualquier objeto de experiencia, incluido el de las otras personas (Costello 2005, 177). En efecto, el tratamiento de las personas cambia con las nuevas tecnologías, pues, como hemos mencionado, estas se encuentran sometidas a pruebas mecanizadas que mitigan su humanidad: no son fines en sí mismas, sino medios y elementos de un engranaje. Dicha “falta de respeto” a la distancia y a la autenticidad trae consigo una nueva forma de percibir y, por ende, de experimentar y relacionarse con el arte posaurático.

Con un arte que deja atrás su función ritual y que ahora está ligado a su función para la exhibición, cabe preguntarnos de qué manera se genera una experiencia estética potencialmente revolucionaria. Para analizar las nuevas experiencias del objeto artístico en el espectador, Benjamin emplea un enfoque que se aleja de la teoría estética tradicional de su época y establece una teoría materialista del arte influenciada por el marxismo, para mostrarnos un nuevo paradigma (Paetzoldt 1977, 26), el cual toma en cuenta los nuevos vínculos entre las revoluciones políticas y culturales, y las nuevas condiciones materiales.

El desvanecimiento del aura y la mitigación de la autoridad de la tradición conllevan una revolución cultural que tiene como su principal agente a la masa, la cual enfrenta nuevos desafíos en una cotidianidad envuelta por

nuevas maquinarias. Ante ello, la misión pedagógica de Benjamin busca una relación integrada entre humanidad y tecnología, en contraposición a la utilización capitalista e imperialista de la tecnología para el dominio de la naturaleza (Hansen 1999, 327). Desde una perspectiva social y política, nuestro ensayista concibe la técnica como liberación y no como una forma de dominación., pues “(...) 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” (Zamora 2020, 144).

Por esta razón, la propuesta benjaminiana para redefinir la estética es vital para comprender una época donde la experiencia de la masa ya no está sometida a los valores auráticos, y donde destacan nuevas formas de percepción como la percepción visual, táctil y el *shock*. En ese sentido, Benjamin recupera el sentido original griego de *aisthēsis* (percepción sensible y afectiva) para vincular la estética con una experiencia perceptiva compleja que reconfigura la propia percepción del espacio y tiempo; una propuesta que va más allá de una concepción moderna que prioriza la recepción contemplativa-reflexiva y se distancia del cuerpo (Lindroos 1998, 59-60). Esto se debe a que el modo de recepción de las obras de arte auráticas ya no predomina en la experiencia estética, sino que se genera una recepción en la distracción que empieza a expandirse en todos los ámbitos del arte (Benjamin 2003, 94).

Cabe acotar en este punto que, si bien la teoría de la distracción benjaminiana está relacionada con el entretenimiento, a nuestro autor le interesa principalmente la percepción visual y la percepción táctil. Para comprender estos conceptos es importante mencionar el rol que ocupa la masa en estos tipos de percepción, pues tiene un nuevo rol participativo en la obra de arte que es juzgado como una forma de participación inculta: “(...) las masas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte se acerca a ésta con recogimiento. Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción”. (Benjamin 2003, 92). De esta manera, Benjamin presenta el “recogimiento” y la diversión como dos formas de experiencia estética contrapuestas, marcadas por la presencia y ausencia del aura, respectivamente.

El modo de recepción de una obra en el amante del arte está mayormente relacionado con la actividad contemplativa, pues se hunde o “se recoge” en la obra, y así esta mantiene su autoridad. En cambio, la participación de la masa en la obra de arte es distinta, pues cuando esta se distrae, somete la obra a ella y la envuelve (Benjamin 2003, 93).

El cuerpo colectivo empieza a cobrar mayor importancia no solo para el entorno artístico, sino también a nivel social, ya que ocupa su propio espacio en el despliegue de la vida urbana en un contexto capitalista industrial. En “París, capital del siglo XIX” (1939), Benjamin relaciona la figura del «*flâneur*» o el “caballero paseante de la calle” de Baudelaire con la búsqueda de distracción como parte de los mecanismos de la vida urbana. La ciudad no evoca la contemplación por parte del que merodea por sus calles; genera nuevos tipos de distracción que dan pie a la exhibición de mercancías, como es el caso de los grandes almacenes: “La multitud es el velo tras el cual la fantasmagoría ciudadana viene a guiñar el ojo al paseante, dado que de este modo la ciudad tanto es paisaje como habitación” (2013b, 96).

Podríamos afirmar que la animación fantasmagórica de la ciudad que distrae al *flâneur* también se encuentra en el cine, pues los objetos y accesorios de una película pueden adquirir igual importancia que el actor, quien también es un accesorio frente al sistema de aparatos. Por esta razón, Eiland sostiene que los objetos adquieren vida propia como si fueran parte de un cuento de hadas (2005, 10). El cine es un espacio que atrae a las masas con la experiencia que ofrece. Las producciones cinematográficas se han acercado al público de tal manera que le ayuda a formarse una representación del mundo circundante, pues abarca y enfoca con su lente aquellos aspectos y ambientes que suelen pasar desapercibidos en la vida cotidiana (Benjamin 2003, 85-86). Por ello, Duhamel redujo al cine a una forma de espectáculo que no requería de concentración o de alguna capacidad para pensar, y que está destinado a personas preocupadas y agobiadas por el trabajo que tienen el deseo de volverse un “star” en Los Ángeles. Así, la industria capitalista fomenta el culto a las estrellas de Hollywood, exhibiendo a sus actores como mercancía (Benjamin 2003, 92).

A pesar de ello, Benjamin observa las oportunidades revolucionarias que se han abierto a la masa. En la exhibición de las personalidades artísticas hay un signo de autoridad de la masa, de ahí que se hable de la importancia de “llegar al público”: “El intérprete de cine no deja de estar consciente de esto ni por un instante. Al estar ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa. Es esta masa la que habrá de supervisarlo” (Benjamin 2003, 73). Así, el desempeño artístico es sometido a la supervisión de un público no visible que, dada la ausencia de la autoridad aurática, puede ser su propio crítico especializado y juzgar una producción cinematográfica (Benjamin 2003, 74). De esta manera, el arte ha adquirido una importancia social, ya que interactúa de manera más cercana al público y le otorga a este autoridad.

Con la reproducción técnica, el arte se vuelve accesible a las masas. De la mano de una percepción que también es dispersa, la masa no contempla un objeto, sino que presta atención a diversas cosas, con el fluir de las imágenes. En ello radica la crisis del objeto estético, pues su recepción tradicional se ha visto alterada por la tecnologización y mercantilización de las cosas (Eiland 2005, 11). En la misma línea, Ferris destaca que la función del arte ha cambiado con las formas artísticas basadas en la tecnología y ha creado un cuerpo colectivo para su recepción. Así, la crisis del objeto estético implica una crisis que amenaza con la desaparición de la función tradicional del arte en una economía capitalista burguesa, lo cual abre nuevas formas de participación política (Ferris 2008, 105).

Para profundizar aún más en la relación de masas con la obra de arte posaurática, Benjamin utiliza como ejemplo la arquitectura, pues considera que es una forma artística que desde antaño ha estado destinada a la recepción colectiva y, por ende, le permitirá analizar los modos de percepción que operan en la recepción distraída del público: “La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. (Benjamin 2003, 93). Nuestro ensayista advierte que dichos modos de recepción no se refieren a la experiencia de los turistas ante un edificio famoso, donde ocurre una atención concentrada y contemplativa al observar atentamente. Si bien ello es propio de una percepción visual, en realidad muchas veces la

arquitectura no necesita de un “atender tenso”, sino que el transeúnte nota las edificaciones estando “de pasada” (2003, 94).

Benjamin explica que “las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbamiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil” (2003, 94). Al respecto, Ferris interpreta que el elemento crucial de la percepción táctil es el hábito que se da a partir de la constante interacción de nuestros cuerpos con los edificios. Al mismo tiempo, esta percepción se produce por el hecho de que, por la misma costumbre, no entra en juego aquella percepción visual que se preocupa por un edificio (Ferris 2008, 109).

Este vínculo entre la percepción táctil y visual ya no solo se encuentra en la arquitectura, sino que se extiende a otros campos de percepción visual. Un hecho que Benjamin observa con mayor claridad en el cine, por medio de la experiencia del *shock*, entendida como el efecto de choque en la constante sucesión de imágenes. El cine “ (...) hace retroceder al valor de culto no sólo por el hecho de que pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído” (Benjamin 2003, 95).

Retomando la misión pedagógica de Benjamin, el cine, entonces, representa una gran oportunidad para lograr una interacción concertada entre la humanidad y la segunda técnica, pues la experiencia del *shock* funciona como entrenamiento para que las personas se adapten a las nuevas formas de recepción táctil. En ello radica la función social del cine, pues entrena a nuestros cuerpos para que se adapten a una constante interacción con un gran sistema de aparatos (Benjamin 2003, 56). De esta manera, los ciudadanos son entrenados para adquirir una vigilancia práctica que les permite prestar atención a los peligros de la vida moderna, sin dejar de realizar sus tareas (Eiland 2005, 6). Dicho entrenamiento es necesario en el campo laboral, pues la voluntad de los obreros no importa, sino que su tarea es netamente mecánica. Es decir, dejan de lado su humanidad para organizar

sus movimientos en base a la velocidad de la producción (Benjamin 1993, 147).

Además de la percepción táctil y visual, Benjamin traslada el concepto psicoanalítico del “pulsional inconsciente” para señalar los nuevos alcances de la experiencia visual. En el ensayo de 1935 habla particularmente de un “inconsciente óptico” del cine:

Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. (...) en el lugar del espacio trabajado conscientemente (sic) por el hombre, aparece otro, trabajado inconscientemente. (...) Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificado y minimizado. Sólo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente (2003, 86-87).

Como precisa Ibarlucía, en el momento en que el cine enfoca aquellos aspectos de la vida que están fuera del espectro común de las percepciones sensoriales, se relaciona estrechamente con el “inconsciente pulsional”. Con su enfoque fuera de lo cotidiano, posibilita a la “percepción colectiva” apropiarse de un modo de percepción individual propia del soñador o del psicótico, y ahora el colectivo puede vivir una experiencia soñadora (Ibarlucía 2022, 13). Es decir, al traer a lo visual aquello que ha sido reprimido en el inconsciente, el cine supera el límite heracliteano que no consideraba posible la vida en común durante el sueño:

Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico en las películas lo afectan de hecho en psicosis, en alucinaciones, en sueños (...) el cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana (...) Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de creaciones de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey que hoy da la vuelta al mundo (Benjamin 2003, 87).

A juicio de Benjamin, los sucesos grotescos que ocurren en las películas americanas y los antiguos *cartoons* Disney, mediante la presentación de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas, son altamente consumidos por un público que vive las secuelas de las nuevas tecnificaciones

alcanzando un estado crítico de carácter psicótico (Benjamin 2003, 87-88). Entre las figuras del “sueño colectivo” en la modernidad, el ratón Mickey fue ícono de la cultura visual, ya que sus *cartoons* trataban temas de la vida adulta, además de retratar el estilo de vida de la época (Ibarlucía 2022, 4).

Debido a la proximidad táctil con los aparatos y a las nuevas preocupaciones del siglo XX, una concepción estética vinculada a las afecciones humanas en las nuevas formas de percepción no solo nos permite comprender mejor el nuevo panorama social, sino también analizar sucesos políticos, como el fascismo, que responden a una época caracterizada por el desvanecimiento del aura, como veremos a continuación.

Si bien la masa adquiere autoridad con la supervisión, Benjamin no ignora los peligros a los que está expuesta. Como uno de los representantes del pensamiento marxista moderno, vincula la relevancia política del surgimiento de fenómenos de masas a un hecho histórico como el crecimiento de la proletarianización y la llegada del fascismo (Benjamin 2003, 96). El proletariado es una clase social desposeída que emerge a medida que la propiedad se convierte en capital del comercio y la industria, por lo cual su tarea revolucionaria radica en la eliminación de las condiciones que hicieron posible la existencia de esta clase obrera (Marx 1974, 90). El facismo representa un peligro para lograrlo, pues desvincula a las masas de su rol político y social, a saber, de su conciencia de clase (Benjamin 2003, 74).

El fascismo como Estado totalitario, moviliza a la masa mediante la estetización de la vida política, lo cual desemboca en la estetización de la guerra para movilizar los medios técnicos; todo ello mientras mantiene sus condiciones de propiedad heredadas: “sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad” (Benjamin 2003, 96-97). Para Benjamin, este es el riesgo que ha traído consigo el ideal de *l'art pour l'art* (“el arte por el arte”) que defendía un arte independiente, sin interés por su impacto social y sin comprometerse con cualquier cuestión política. La “estetización de la política” es la consecuencia de una concepción autónoma y pura del arte, en la cual no importa la justicia o injusticia de la guerra, ni los daños que ocasione (2003, 50).

La apología fascista de la guerra es promovida en el Manifiesto de Marinetti, “Estética futurista de la guerra”, en el cual se sostiene que los elementos utilizados en la guerra representan la superación y dominio del hombre frente a la máquina, así como la superación de los límites humanos:

(...) la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. (...) La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas (citado en Benjamin 2003, 97).

De esta manera Marinetti busca romper con la tradición artística italiana, mediante la exaltación de las máquinas y la velocidad con la que se desplazan. En efecto, la llegada de las máquinas y sus facciones geométricas, así como los desastres de la guerra, son elementos que podemos encontrar en obras futuristas, como las de Umberto Boccioni (Figs. 7 y 8). En sus pinturas *La Strada Entra Nella Casa* (1911) y *Visiones simultáneas* (1911-1912), Boccioni retrata la sinfonía en las nuevas formas de interacción entre máquinas y humanos, pues las máquinas forman parte del paisaje. Es así como la política solo es medida por su belleza. Cualquier parámetro extra-estético, incluso la discusión en torno a las pérdidas humanas, no es tomado en cuenta a la hora de juzgar la actividad artística: hay una primacía estética pura, donde la obra de arte evade las preguntas éticas y políticas (Paredes 2009, 93).

El estudio de Paredes añade que la arquitectura también ocupó un rol central en la organización de las masas como actividad artística. Hitler y Mussolini estetizaron la política enalteciendo al artista y a su capacidad para moldear y producir una obra de arte, que se refleja en las plazas gigantes y en la creación de espacios deportivos para que la masa se vea a sí misma: “(...) la arquitectura se entremezcla con la política para consumir la obra de arte deseada por el Führer. Aquí no se hace simplemente un uso

político del arte, sino que la política misma se realiza como obra de arte” (Paredes 2009, 94).

En estos hechos, Benjamin observa la búsqueda de una contemplación de un aura inexistente en la destrucción de la humanidad. Las nuevas experiencias posauráticas como el *shock* y la percepción táctil predominaban en los usos bélicos de las nuevas tecnologías para dominar las fuerzas humanas y sociales. Podemos encontrarlos en el *shock* de los proyectiles, en la velocidad de las balas, e incluso en la organización de las masas mediante la arquitectura. Nuestro autor concluye que la sociedad todavía no estaba lista para integrar los métodos de reproducción técnica y, al mismo tiempo, estas nuevas técnicas no habían avanzado lo suficiente como para evitar su uso bélico (Benjamin 2003, 98). A pesar de ello, Benjamin busca promover un arte que use las nuevas tecnologías, para impulsar un accionar revolucionario en el público espectador, inaugurando así un nuevo debate en torno a la posibilidad de una crítica práctica en el arte posaurático.

Bajo el concepto de técnica, nuestro ensayista logra acercar la obra de arte a su contenido social. En la medida en que el arte posaurático no mantiene en secreto su producción técnica, se hace accesible a un análisis materialista y hace más evidente la relación entre producción y cultura, entre arte y política (Paetzold 1977, 26). En líneas generales, podemos afirmar que el advenimiento de la técnica no solo trae un cambio en la institución artística, sino también en la vida política. Benjamin observa que de la misma manera en que el arte ha alcanzado mayor exhibición ante la masa supervisora, los asuntos y personajes políticos son juzgados y mostrados de manera inmediata a una gran cantidad de personas. Esto también ocurre con los dictadores de la época; sin embargo, Benjamin los considera triunfantes ante la masa, del mismo modo en que triunfa el actor de cine considerado como una estrella de Hollywood: “La radio y el cine no sólo transforman la función del intérprete profesional, sino igualmente la función de aquel que, como lo hace el hombre político, se interpreta a sí mismo ante estos medios” (2003, 107).

Si la propia dinámica de la discusión de los asuntos políticos se ha visto alterada con la nueva técnica, entonces no sorprende el hecho de que para

la filosofía benjaminiana, el aspecto del cambio sea central para comprender el potencial revolucionario del arte. Desde la teoría crítica, podríamos sostener que Benjamin entiende el cambio como aquello que afecta a las estructuras y a las prácticas sociales, y es el arte posaurático el que impulsa a lograrlo. Así, el arte es un recurso para la crítica, pues al liberarse de su función ritual, hizo notoria la falsa autonomía del arte. Por esta razón, frente a discusiones con Theodor Adorno, Benjamin reafirma su postura de que la obra de arte aurática no alberga en sí misma un elemento crítico y revolucionario, pues la experiencia del espectador ya está socavada por la unilateralidad en la relación entre sujeto y la autoridad del objeto. En realidad, la crítica empieza ahí donde ocurre un cambio de práctica, y justamente es en la época de la reproductibilidad técnica, donde el arte puede intervenir activamente en las prácticas sociales debido a que las nuevas formas de percepción sensorial adquieren una mayor predominancia en las prácticas comunitarias (Bertram 2015, 7-12).

Si bien es cierto que el arte posaurático es crítico en la medida en que genera un cambio en la práctica social, cabe recordar aquellas formas en las que ha sido utilizado de tal modo que lo han alejado de su elemento crítico. Por un lado, la recepción distraída en el entretenimiento fue aprovechada por la industria capitalista y su culto a las estrellas; por otro lado, el fascismo emplea la estetización de la política, además de la exaltación del dictador como el artista que moldea las masas para alejar a la clase proletaria de su misión política. Debido a ello, si bien las masas han adquirido su propio espacio y autoridad para juzgar, su potencial revolucionario no finaliza ahí.

En su conferencia titulada “El autor como productor” (1934), nuestro ensayista se centra en la importancia del manejo de la técnica por parte del autor de la obra de arte para potenciar su poder crítico. Aborda el aporte del dramaturgo Bertolt Brecht sobre la exigencia hacia los intelectuales y concuerda en que el autor de una obra debe ir más allá de servirse de los medios de producción y transformarlos en función de la lucha de clases. Benjamin está de acuerdo con ello, pues de lo contrario la obra de arte estaría encasillada como una experiencia de renovación espiritual, como lo creía el fascismo:

“La publicación de las *Versuche*”, escribe el dramaturgo en su introducción a la serie de escritos que llevan este título, “se produjo en un momento en que ciertas obras ya no debían ser experiencias individuales (tener el carácter de obras) sino que debían, más bien, referirse a la utilización (transformación) de ciertos institutos e instituciones.” Lo deseable no es la renovación espiritual, como proclaman los fascistas: se sugieren innovaciones técnicas (Benjamin 2008, 85).

A esta discusión sobre el modo de usar la técnica, Benjamin añade la distinción que planteó el escritor soviético Sergei Tretiakov entre los escritores que son meramente informativos y espectadores, de aquellos que son operativos e intervienen activamente. Dicha capacidad de acción es parte de una época donde el entrenamiento especializado en competencia literaria, que otorgaba exclusividad y autoridad al autor, ya no es requisito para que un lector se convierta en un escritor: la distinción entre autor y público empieza a desaparecer (Benjamin 2008, 81-83).

La comprensión del autor como productor representa una oportunidad de acción política. Sin embargo, Benjamin critica a la izquierda intelectual burguesa porque considera que su potencial político revolucionario es contraproducente para la lucha de clases. En particular, plantea que los movimientos políticos literarios de Alemania como *New Objectivity* y *Activism*, tenían una función contrarrevolucionaria en la medida que los autores solo manifiestan su sentir solidario con el proletariado sin tomar acción como productores; además, critica la “regla de los intelectuales”, indiferentes a su oportunidad de acción dentro del proceso de producción, lo cual le da un enfoque individualista a su actividad política y no en vista de su capacidad para organizarse y organizar a otros:

Pero ¿adónde le lleva esto, ya que políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino, como expresó Brecht, el arte de pensar en la cabeza de los demás? [...] el lugar del intelectual en la lucha de clases solo puede identificarse –o, mejor, elegirse– en función de su posición en el proceso de producción” (Benjamin 2008, 84-85).

De esta manera, en la era posaurática incluso la concepción del intelectual debe ser actualizada. Sin embargo, cabe aclarar que la tarea de pensar “en la cabeza de los demás” no significa que Benjamin esté a favor de la politización del arte, la cual fue empleada por el socialismo en respuesta al

fascismo (2003, 99). Esta subordinación de las producciones artísticas a las estrategias políticas de la URSS, que terminan presentándose mayormente a modo de propaganda, es un hecho que abre paso para que Benjamin aborde la problemática en torno al estatus revolucionario del arte (Sandoval 2019). El filósofo considera que el despojo de la autonomía artística contradice el propio potencial revolucionario del arte, y con ello renuncia a su función social organizadora. Si bien la postura política del autor y de su obra es importante, no es suficiente para organizar a las masas, pues el “pensar en los otros” no implica someterlos, sino inspirarlos a que se conviertan en productores. Esto no se puede lograr con un arte politizado o supeditado a una utilidad política que elimina la libertad creativa (Benjamin 2008, 89).

Aunque el elemento creativo en el arte sea importante, Benjamin critica aquella innovación artística que no busca la crítica social ni cambia la lógica de mercado. Este sería el caso de la fotografía publicitaria y la moda, donde se abstrae un objeto de su contexto histórico y se presenta como un objeto nuevo para el consumo público (Gelderloos 2014, 553). Así, cuestiona la tendencia fotográfica contemporánea que seguía el fotógrafo alemán, Albert Renger-Patzsch (Figs. 9 y 10), pues considera que “ha conseguido transformar incluso la miseria –al aprehenderla de un modo elegantemente perfeccionado– en objeto de goce” (Benjamin 2008, 87).

Por el contrario, el teatro épico de Brecht es uno de los grandes ejemplos para observar cómo el autor es capaz de alterar las nuevas formas de producción e inspirar a la crítica social. Con ayuda del montaje para perturbar la trama, el público es obligado a adoptar cierta actitud en el proceso de producción de la obra. Es así como Brecht, en opinión de Benjamin, logró cambiar la conexión funcional entre el escenario y el público; el texto y la representación; el director y el actor. En lugar de ocasionar en el público diversos sentimientos a través de la trama, como en el teatro tradicional, el teatro épico se ocupa de alejarlo de forma duradera, a través del pensamiento, de las condiciones en las que vive (Benjamin 2008, 90-91). Con ello Brecht no busca aislar al público de su realidad, sino distanciarlo de tal manera que lo inspire a pensar o reflexionar acerca de su posición en las estructuras sociales, políticas y económicas. Es en este sentido que, en comparación con el realismo socialista que subordina el arte para educar

al pueblo cultural y políticamente (Sandoval, 2019), Benjamin no considera necesario dicho sometimiento y encuentra en situaciones aparentemente irracionales una oportunidad para que la masa piense por sí misma. En lugar de abogar por métodos estrictamente educativos, el ensayista incluso encuentra en las risas ocasionadas por el teatro de Brecht una oportunidad para que el público piense (2008, 91).

Así, Benjamin reconoce la capacidad libre de organización y pensamiento del espectador sin la necesidad de someterlo a un arte que retrata estrictamente su condición de trabajador. Un hecho que es posible en la medida en que el autor goza de su libertad creativa, permitiéndole alterar los aparatos que utiliza para crear su arte. Con ello podemos observar que “El autor como productor” complementa “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”: mientras que en uno se resalta el valor político y social del arte posaurático en las masas receptoras; en “El autor como productor” se enfatiza la oportunidad de acción política gracias a los distintos medios de producción.

Podemos concluir que la trituration del aura de la obra de arte, con el surgimiento de nuevas técnicas de reproducción, ha posibilitado el cuestionamiento de la autoridad del objeto estético gracias a una nueva recepción colectiva del objeto artístico. Si bien la recepción en la distracción trae peligros para la liberación de las masas, pues la libertad creativa en el uso de la técnica es aprovechada por el fascismo y el capitalismo industrial, las nuevas prácticas sociales en torno a las obras de arte han brindado una oportunidad política revolucionaria, pero no a la masa y a los autores. Se ha ampliado su capacidad creativa para producir arte y modificar los aparatos de los cuales se sirven para lograrlo. Estas innovaciones no solo representan un progreso técnico, sino también político en tanto que mejorarán la capacidad de organización de la masa para tomar posición en la lucha de clases, pues ahora la relación entre productor y espectador es más cooperativa, a tal punto que el espectador puede convertirse en productor. De esta forma, el poder crítico del arte posaurático brinda la oportunidad tanto a los artistas como a los espectadores para tomar acción frente a su contexto social, político y económico.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, 1993. Sobre algunos temas en Baudelaire. En: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- 2003. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Traducción de Bolívar Echevarría. México, D. F.: Itaca.
- 2008. The Author as Producer. En: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press.
- 2013a. Pequeña historia de la fotografía. En: *Sobre la fotografía*. Traducción de José Muñoz. Valencia: Pre-Textos.
- 2013b. *Obras. Libro V/vol.1: Obra de los pasajes 1*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducción de Juan Barja. Madrid: Abada Editores.
- Bertram, Georg, 2015. Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice. En: *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*, ed. Nathan Ross. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1-16.
- Costello, Diarmuid, 2005. Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today. En: *Walter Benjamin and Art*, ed. Andrew Benjamin. New York: Continuum, 164-184.
- De Pedro, Antonio, 2021a. La fotografía: el arte que nació de la mercancía. Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVlat). <https://www.revlat.com/single-post/la-fotograf%C3%ADa-el-arte-que-naci%C3%B3-de-la-mercanc%C3%ADa>. Consultado: 21 septiembre 2025.
- De Pedro, Antonio, 2021b. Walter Benjamin. A propósito del cine. Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVlat). <https://www.revlat.com/single-post/walter-benjamin-a-prop%C3%B3sito-del-cine>. Consultado: 21 septiembre 2025.
- Desideri, Fabrizio, 2005. The Mimetic Bond: Benjamin and the Question of Technology. En: *Walter Benjamin and Art*, ed. Andrew Benjamin. New York: Continuum, 108-120.
- Eiland, Howard, 2005. Reception in Distraction. En: *Walter Benjamin and Art*, ed. Andrew Benjamin. New York: Continuum, 3-13.
- Ferris, David, 2008. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fürnkäs, Josef, 2014. Aura. En: *Conceptos de Walter Benjamin*, eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Buenos Aires: La Cuarenta, 83-158.
- Gelderloos, Carl, 2014. Simply Reproducing Reality — Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography. *German Studies Review* 37 (3), 549-573.
- Hansen, Miriam, 1987. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique* 40, 179-224.

- Ibarlucía, Ricardo, 2022. El Ratón Mickey como figura de lo no-humano en Walter Benjamin: el Märchen, la nueva risa y el ojo surreal del cine. Conferencia presentada en la IV Jornada Walter Benjamin, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada, Argentina, 19-21 de octubre de 2022.
- Jennings, Michael, 2008. Editors' Introduction. En: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press, 1-18.
- Lindroos, Kia, 1998. *Now-Time | Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyväskylä: University of Jyväskylä (SoPhi Academic Press).
- Marx, Karl y Friedrich Engels, 1974. *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Traducción de Wenceslao Roces. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Mourenza, David, 2014. Walter Benjamin, Film and the 'Anthropological-Materialist' Project. White Rose eTheses Online. https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/8041/1/Mourenza_D_FAHACS_PhD_2014.pdf. Consultado: 30 septiembre 2025
- Paetzoldt, Heinz y Sue Westphal, 1977. Walter Benjamin's Theory of the End of Art. *International Journal of Sociology* 7 (1), 25-75.
- Paredes, Diego, 2009. De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales* 34, 91-98.
- Sandoval, Enrique, 2019. Walter Benjamin: Estética militante vs. conciencia de clase. Colectivo Ratio. <https://ratiocolectivo.wixsite.com/ratio/post/2019/08/15/walter-benjamin-est%C3%A9tica-militante-vs-conciencia-de-clase>. Consultado: 21 septiembre 2025.
- Zamora, José, 2020. El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte I: W. Benjamin). *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 11 (11-12), 139-174.

Galería de imágenes

Fig. 1
Van Gogh, Vincent,
La noche estrellada,
óleo sobre lienzo,
73.7 x 92.1 cm,
MoMA, 1889.



Fig. 2
Van Gogh, Vincent,
El jardín de Daubigny,
óleo sobre lienzo,
51 cm x 51,2 cm,
Museo Van Gogh,
1890.





Fig. 3
Van Gogh, Vincent, *La iglesia de Auvers-sur-Oise*, óleo sobre lienzo,
74,5 x 92.3 cm, Musée d'Orsay, 1890.



Fig. 4
Hill y Adamson. Sir John Wortley y Georgiana Short Wortley.
Colección Manuel Álvarez Bravo, 1846.



Fig. 5
Retrato de Franz Kafka cuando
era niño [reproducción],
7.25 x 11 cm, Leo Baeck Institute
[F 11140], sin fecha.



Fig. 6
Atget, E. Rue de la Montagne-Sainte-Genève, 17.7 x 22.5 cm, Gilman Collection, 1924.

Fig. 7
Boccioni, Umberto
(1882-1916),
La calle entra en la casa, óleo sobre
lienzo, 100 x 100 cm.
Museo estatal de
Hannover, 1911.

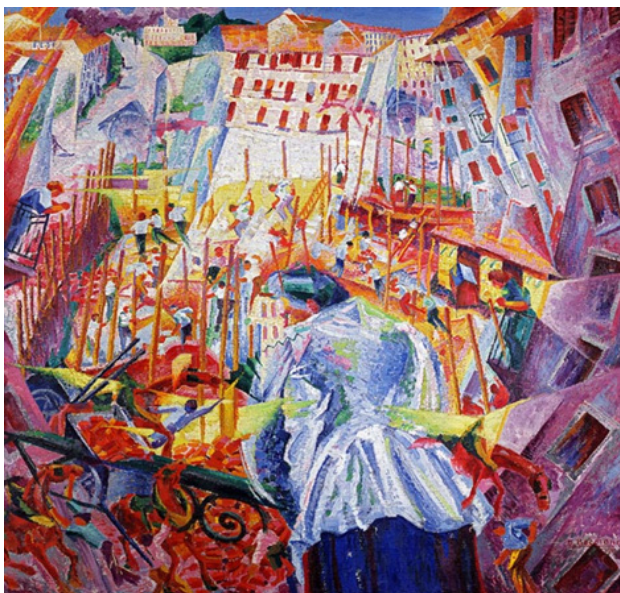


Fig. 8
Boccioni, Umberto
(1882-1916),
Visiones simultáneas,
óleo sobre lienzo,
60 x 60 cm,
Museo de Heydt,
1911-1912.





Fig. 9
Regner-Patzsch, Albert.
*Grúa móvil con lingotes de
hierro en Herrenwyk.*
Gelatin Silver Print,
23 x 17.1 cm. (9.1 x 6.7 in.),
1928.



Fig. 10
Regner-Patzsch, Albert. *Una pequeña valla*
Gelatin Silver Print,
23.3 x 38.5 cm. (9.2 x 15.2 in.), 1925-1926.