

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Facultad de Letras y Ciencias Humanas



**Una nueva ontología del arte en la era de su reproductibilidad técnica: el
potencial revolucionario de un arte sin aura**

Tesis para obtener el título de licenciada en Filosofía que presenta:

Sarai Reina Milla Principe

Asesora:

Dra. Kathia Hanza Bacigalupo

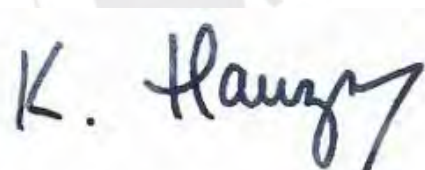
Abril, 2025

Informe de Similitud

Yo, Kathia Hanza Bacigalupo, docente de la Facultad de Letras y Ciencias humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “Una nueva ontología del arte en la era de su reproductibilidad técnica: el potencial revolucionario de un arte sin aura”, de la autora Saraí Milla Príncipe, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 31 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 30.04.2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 30 de abril de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Kathia Hanza Bacigalupo	
DNI: 09343681	Firma:
ORCID: 0000-0001-9212-7647	

Resumen

El advenimiento de la era de la reproductibilidad técnica es un hecho histórico relevante que abrió la discusión en torno al vínculo entre arte y política en la filosofía de Walter Benjamin. En un contexto donde la democratización del arte ha tenido un impacto social en la experiencia colectiva del objeto estético, el presente trabajo analizará la propuesta benjaminiana sobre la posibilidad revolucionaria del arte con el cambio de sus condiciones de producción y recepción. Estudiaremos principalmente el ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” para explicar el concepto de aura y su relevancia en la crisis del objeto estético con la llegada de las nuevas técnicas de reproducción. Posteriormente, estudiaremos el surgimiento de las nuevas formas de arte posaurático como la fotografía y el cine para comprender la lógica que opera detrás de las técnicas y métodos que emplean. Esto nos permitirá examinar la interacción entre el arte posaurático con el público y su vínculo con un panorama social tecnificado, donde operan nuevas formas de recepción y percepción que alteran la vida cotidiana. Además, investigaremos la implicancia social y política de las nuevas formas de reproducción artísticas con el avance del capitalismo industrial y el surgimiento de regímenes totalitarios. Finalmente, apoyándonos en el ensayo “El autor como productor”, estudiaremos el proyecto pedagógico y político benjaminiano que hace énfasis en el poder crítico del arte posaurático para la práctica revolucionaria del colectivo.

Índice

Introducción	1
1. La condición de la reproducción técnica del arte posaurático	5
1.1 El concepto benjaminiano del aura	6
1.2 Condiciones del arte aurático: autenticidad y autoridad	8
1.3 Hacia una nueva era de la técnica: el arte posaurático	11
1.4 El desvanecimiento del aura como cambio fundamental	14
2. Nuevas producciones artísticas: fotografía y cine	18
2.1 Fotografía pre-industrial: el aura de los daguerrotipos	20
2.2 Fotografía sin aura: las calles vacías de París	21
2.3 La lógica del cine como nueva forma de reproducción	25
2.4 La “humanidad” en la nueva realidad del cine	26
3. El potencial político de las nuevas experiencias del arte posaurático	31
3.1 Crisis del objeto estético en la recepción colectiva: <i>shock</i> , percepción táctil y visual	32
3.2 La arquitectura y el cine como medios de la experiencia posaurática	38
3.3 El esteticismo y los peligros de las nuevas condiciones de la reproducción técnica	46
3.4 El arte sin primacía estética: la función social del arte posaurático	52
Conclusiones	62
Bibliografía	65
Galería de imágenes	70

Introducción

*He aquí la tarde encantadora, amiga del criminal;
Viene como un cómplice, a paso de lobo; el cielo
Se cierra lentamente como una gran alcoba,
Y el hombre impaciente se convierte en bestia salvaje.*
Charles Baudelaire, *El crepúsculo de la tarde*.

En “*Le Crépuscule du soir*”, poema 95 de *Les fleurs du mal* (1861), el poeta Charles Baudelaire aborda el aspecto oscuro de la existencia urbana; retrata los comportamientos inmorales de una vida nocturna, donde las construcciones artificiales le permiten al ciudadano alejarse de los elementos naturales y refugiarse en una sociedad mecanizada como si esta fuera su alcoba. No solo en sus poemas, sino también en su ensayo “*Le Peintre de la vie moderne*” (1863), Baudelaire continúa explorando con mayor claridad las nuevas experiencias estéticas de este nuevo entorno; formulaciones que inspirarán los trabajos interdisciplinarios de Walter Benjamin, quien complejiza aún más la experiencia del individuo inserto en una sociedad capitalista industrial.

Los cambios que surgen a raíz de la industrialización abarcan y alteran la experiencia humana por completo. La modernidad metropolitana, en particular, trae consigo nuevas dinámicas sociales y formas de ocio; la concepción tradicional del arte empieza a ser cuestionada al integrar las nuevas técnicas en las producciones artísticas. En este contexto, la vida de la calle se convierte en un nuevo tópico para los pensadores del siglo XIX y XX que exploran la sensibilidad ante los espectáculos de la vida moderna capitalista desde diferentes aristas.

En su ensayo “París, capital del siglo XIX” Benjamin describe y reflexiona sobre el nuevo ambiente parisino que empieza a surgir desde 1822, lo cual le lleva a plantear nuevas formulaciones en torno al desarrollo de la técnica y el cambio en la forma de hacer y de percibir el arte.

Por un lado, desde la arquitectura ya se podía observar un desprendimiento paulatino del arte, gracias a los avances en la construcción con hierro: en un inicio se empiezan a crear piezas

artificiales relacionadas al tránsito de personas, como los raíles, y posteriormente, se crean los pasajes parisinos, cuyos diseños tienen como fin impulsar el comercio (Benjamin, 2013b, pp. 54-55).

Por otro lado, Benjamin sostiene que es con la invención de los panoramas que incluso la pintura se emancipa de su campo de origen en un intento de trasladar el campo a la ciudad. Estos emplazamientos circulares, donde se montaban lienzos en los que se pintaban paisajes, eran proyectados de tal manera para crear una ilusión ambiental que buscaba imitar los cambios de hora del paisaje natural. De esta manera, con los panoramas se anuncia “[...] una radical transformación en la relación del arte con la técnica” (2013b, p. 58), que se materializó aún más con la llegada de la fotografía y el cine; formas de producir arte que se encuentran mayormente emparentadas a su función de mercancía.

Particularmente, en su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” Walter Benjamin observa en las grandes novedades técnicas que alteran la vida urbana en la era del capitalismo industrial un mayor vínculo entre arte y política. La fotografía y, particularmente, el cine cumplen un rol importante en la forma de consumir arte, pues producen un arte que puede ser consumido en masa. Este es un hecho histórico revolucionario en la percepción del arte que invita a reflexionar en torno a la experiencia colectiva de los espectadores que opera de distinta manera a como se acostumbraba y en donde Benjamin observa una oportunidad política.

A lo largo de la presente investigación se trabajarán estos temas relacionados con la experiencia estética del espectador en la época de la reproductibilidad técnica; una experiencia que está marcada por la ausencia de aquello que Benjamin llama el “aura” de la obra de arte. La definición de este concepto es elaborada de distintas maneras en los ensayos de Walter Benjamin, pero es en “La obra de arte y la era de su reproductibilidad técnica” que se obtiene una perspectiva histórico-materialista de dicho concepto, lo cual permite realizar un análisis más preciso del texto, y así evitar el error de interpretarlo desde una mirada metafísica.

A pesar de las críticas del filósofo alemán Theodor Adorno, quien consideraba que el concepto de aura propuesto por Benjamin no era lo suficientemente dialéctico, ya que no veía

en el arte aurático un potencial revolucionario, no podemos negar la relevancia de la tesis de Benjamin para investigaciones posteriores, como las teorías posmodernas, que buscan comprender cómo opera la experiencia posaurática en nuestros tiempos.

El enfoque benjaminiano en torno a la integración innovadora de las técnicas de reproducción en el ámbito artístico nos permite entender una época que atraviesa un impacto social significativo que trae consigo formas de entretenimiento y de dominación nunca vistas anteriormente. La trituración del aura adviene con un arte que ya no se encuentra atado a su función ritual, donde los valores tradicionales de originalidad y autenticidad ya no ocupan un rol importante en una cultura que otorga al colectivo sus propios espacios y autoridad frente a los objetos de experiencia. Estos cambios despiertan en nuestro ensayista una inquietud acerca del potencial revolucionario que se encuentra en una interacción concertada entre humanos y las nuevas técnicas de reproducción.

Preguntarnos sobre la posibilidad de una práctica revolucionaria del colectivo en la era de la reproductibilidad técnica, desde el punto de vista de Benjamin, implica hablar de una relación entre arte y política en una época donde la democratización del arte presenta nuevos retos a los artistas y a los receptores de obras de arte posauráticas.

Atendiendo al binomio arte-política, en el primer capítulo se examinará en un primer momento la definición de aura propuesta por Walter Benjamin; luego, se establecerán las diferencias fundamentales entre el arte aurático y el nuevo arte de la reproducción técnica. La finalidad de este ejercicio es establecer las herramientas para una interpretación del aura como un concepto con una estructura perceptual determinada que afecta tanto al sujeto como al objeto percibido.

En el segundo capítulo se explorará el surgimiento y la evolución de la fotografía y el cine como ejemplos de arte posaurático. Además, se analizará de qué manera estas nuevas producciones artísticas han transformado la relación del público con el arte, influyendo en su recepción y significado. Asimismo, se mostrarán los recursos mecánicos empleados por el cine para crear su propia realidad y despegarse por completo de los remanentes del arte aurático. De esa manera se intentará comprender la función social que Benjamin les otorga. En este contexto

se analizan brevemente figuras culturales como Mickey Mouse o películas como *Metrópolis*, ya que atraen a las masas al reflejar su nueva realidad con las máquinas y cómo esta interacción suscita pesadillas en ellas.

Finalmente, en el tercer capítulo, se investigará el impacto político y social de la transición hacia un arte post-aurático; desarrollaremos las formas de percepción táctil y visual, así como la experiencia del *shock* en un nuevo panorama social. Además, nos ocuparemos de los riesgos que ha traído consigo la democratización del arte para las masas y los artistas con el surgimiento del fascismo. Por último, haremos énfasis en el proyecto pedagógico y político de Benjamin; se examinará el potencial político de la función social del arte y, con ello, sus implicaciones en la práctica revolucionaria del colectivo, al brindarle nuevas formas para cuestionar y cambiar las estructuras de poder establecidas.



1. La condición de la reproducción técnica del arte posaurático

En el transcurso de la década de 1920, Benjamin abordó los problemas de la cultura contemporánea y una etapa clave en dicho proceso fue su relación con artistas, arquitectos y cineastas de las vanguardias europeas y soviéticas, además de su vinculación con la universidad de Frankfurt. Sus discusiones con el grupo internacional de artistas de vanguardia (Grupo G), conformado por figuras importantes de la cultura del siglo XX, se enfocan en las posibilidades que las nuevas tecnologías y prácticas industriales abrían a la producción cultural.

Asimismo, su interés por la teorización de László Moholy-Nagy —pintor, fotógrafo y profesor de la escuela alemana de diseño Bauhaus— le llevó a considerar las relaciones recíprocas entre el cambio tecnológico, la producción de nuevas formas mediáticas y el desarrollo del sistema sensorial humano. Estos temas se retoman en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”¹ (1935), uno de sus ensayos más célebres. De la profusa producción de Benjamin hemos elegido este texto como eje de nuestra investigación porque no solo muestra su interés en las nuevas técnicas de producción artística, sino también su preocupación sobre el significado político que un nuevo arte puede traer consigo. De la mano de una crítica social y cultural de influencia marxista, intenta desarrollar algo similar a una “teoría de los medios”, donde la politización del arte representa una respuesta ante el fascismo (Jennings, 2008 a, pp. 2-4).

Nos parece crucial resaltar la relevancia del debate sobre la reproductibilidad técnica y la industria cultural de los años 30 y 40, que se dio en un contexto de entreguerras y cambios tecnológicos, ya que dicha discusión tuvo una gran influencia cultural y filosófica en las teorías posmodernas más influyentes como el pensamiento de Lyotard, Foucault y la teoría de la simulación de Jean Baudrillard (Sarasola, 2019, p. 167). En palabras de Potter (2000): “Existe, por supuesto, el ejemplo de la exploración pionera de Benjamin sobre el modo en que nuestro

¹ Se utilizará a lo largo de este trabajo la edición del año 2003, donde se encuentra la traducción al español (por parte de Bolívar Echevarría, 2003, Weikert) de la segunda versión del texto originario (*Urtext*, 1935). Se trata de la traducción al español de la segunda versión definitiva publicada por primera vez en 1989. Además, la presente edición contiene en los pies de página los pasajes principales traducidos de la versión original de 1935, la versión francesa de 1936, así como la tercera versión de 1937-38.

concepto del arte se ve afectado por las prácticas apreciativas de las masas, ayudadas e instigadas por las tecnologías de reproducción y distribución de obras de arte”² (p. 184).

Benjamin presenta en la mayor parte de su ensayo una teoría del desarrollo histórico del arte partiendo del tratamiento mágico y cultural de los objetos; luego, se focaliza en la función sagrada de los objetos de la religión, y, finalmente, trata la secularización de dicha función sagrada en el cultivo de la belleza en el arte. Para él, este desarrollo histórico del arte está estrechamente ligado con la historia del arte aurático (Ferris, 2008, p. 105).

1.1. El concepto benjaminiano del aura

Según Lindroos, el enfoque crítico de “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, podría leerse como un análisis materialista del arte bajo el modo de producción capitalista. En su estudio, Benjamin establece un vínculo entre la reproducción y la ruptura del concepto de arte respecto a siglos anteriores, y busca explicarlo mediante nuevos conceptos (1999, p. 121). Un concepto clave es el aura, aunque es muy complejo porque es empleado de distintas maneras en los ensayos de Benjamin.

La primera definición de aura se encuentra en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía” (1931), allí sostiene que el aura es “[...] una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (2013a, p. 40); otra se encuentra esbozada en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1940), aquí el aura, al ser percibida en una cosa, le otorga a esta la capacidad de *devolvemos 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, p. 163).

Una situación particular se presenta en el ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, pues la versión de 1936, que será la base de nuestro estudio, retoma casi textualmente la definición dada en “Pequeña historia de la fotografía”. El aura allí es definida como “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

² Todas las traducciones del inglés son mías.

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, p. 47).

Hansen concilia las definiciones de aura y observa que con la imagen de “respirar el aura de estas montañas”, Benjamin estaría definiendo al aura como la experiencia de un modo de percepción en relación a los objetos naturales³. Si bien la definición dada en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” se ofrece para hablar de objetos históricos, el recurso a objetos naturales que brinda Benjamin tiene la función de ilustrar de alguna manera un desarrollo histórico, y con ello el marchitamiento o desvanecimiento del aura de la obra de arte tradicional. Como explica Hansen (1987): “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” (p. 187).

A propósito del aura, cabe recordar que Benjamin narra con mayor detalle la historia del arte aurático en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía”, y describe los valores tradicionales que este arte afirmaba, pues no son inmunes al desarrollo histórico ni a su eventual desvanecimiento por efecto de las condiciones de reproductibilidad técnica del arte. Un arte que “hace trizas” el aura es uno dirigido a las masas. Ya en “Pequeña historia de la fotografía” pone énfasis en ese aspecto:

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. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como la posibilidad de fugacidad y repetición en aquella [*sic*]. 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, p. 42)

³ Benjamin aclara en la tercera versión de este ensayo (1937-1938) que esta definición de aura ilustra mayormente el concepto de aura en relación a los objetos naturales (2003, p. 47).

En esta cita, los valores del arte aurático que se destacan son los de distancia y singularidad, en tanto sinónimo de aquello que no puede ser reproducido y por lo tanto, es irrepetible. Esta idea se retoma en el ensayo de 1936, con la particularidad de que en este texto Benjamin desarrolla el concepto de singularidad con relación al de autenticidad, y así define el aura con mayor precisión, lo cual nos permite comprender la desvalorización del arte aurático como la mitigación de su autenticidad con el advenimiento de la reproducción técnica.

1.2 Condiciones del arte aurático: autenticidad y autoridad

Benjamin sostiene que “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” (2003, p. 42). De esta manera, caracteriza la autenticidad en el “aquí y ahora” de un objeto artístico, en su singularidad. Así, la autenticidad se limita al original de una obra de arte (Ferris, 2008, p. 105).

La limitación al original, como rasgo principal del arte auténtico, se comprende con claridad desde la definición de aura como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”. En el caso de una obra de arte aurático, el “apareamiento de una lejanía” 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 autoridad e importancia que ha adquirido la obra en el seno de una tradición (Jennings, 2008 a, p. 14). Es decir, el espectador percibe su lejanía respecto a una obra de arte aurática, pues si bien conoce su valor para distintas épocas y tradiciones, esto no implica que dicha obra puede ser reproducida junto a su valor único que la caracteriza.

La imposibilidad de aprehensión se debe a los cambios físicos y de propiedad a los que ha estado sometida la obra de arte aurática, y a los que le debe su existencia única. 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 en su valor o relevancia a lo largo del tiempo. Benjamin brinda como ejemplo el caso de un manuscrito de la Edad Media, cuya autenticidad puede

demostrarse si se comprueba que proviene de un archivo del siglo XV, o en el caso de la autenticidad del bronce, que puede ser comprobada mediante análisis químicos. De esta manera se conduce a un objeto “como idéntico a sí mismo” con el pasar del tiempo (Benjamin, 2003, p. 42).

El aspecto único de la obra de arte aurática, planteada en las categorías perceptivas de espacio, tiempo y lejanía, puede ser visto en la imagen de culto o en su “valor para el culto”. Benjamin observa, a modo de ejemplo, que la autenticidad de una obra de arte es clara en aquellas piezas únicas que cumplieron un servicio ritual, mágico y religioso.

La función para el culto fue el modo originario en que las obras de arte más antiguas se insertaron en el sistema y autoridad de la tradición, pues no perdían su *status* de autenticidad, incluso cuando su valoración se veía afectada por el avance del tiempo, mediante el surgimiento de distintas culturas a lo largo de la historia. A pesar de que la estatua de Venus haya sido vista como un objeto de culto entre los griegos y, por el contrario, como un ídolo maligno entre los clérigos medievales, no podía ser desvinculada de su función ritual.

En otras palabras, si bien el significado de un objeto de culto puede cambiar dentro de cada tradición, la existencia aurática de una obra no llega a separarse nunca de su función ritual. Así, se podría afirmar que la función ritual fue el modo originario por el que la obra adquirió su carácter auténtico. Por ello Benjamin afirma que el valor único e insustituible del arte aurático siempre tiene su fundamento en el ritual (2003, pp. 49-50). En este punto es importante aclarar que la definición de aura no implica una concepción mística. De ahí que Benjamin en las anotaciones de marzo de 1930, sobre sus experimentos con el hachís y sus efectos en la percepción y experiencia subjetiva, ataca las representaciones banales propias de los teósofos para definir el aura (Fürnkäs, 2014, p. 101). Al respecto, menciona:

En primer lugar, el aura auténtica viene a aparecer en toda cosa, y no sólo en algunas, como la gente suele imaginar. En segundo lugar, el aura viene a modificarse por entero y bien a fondo a cada movimiento de la cosa cuya aura es. En tercer lugar, el aura auténtica no se puede pensar en modo alguno como ese nimbo espiritualista tan relamido que se nos describe en los libros místicos vulgares. Lo que más bien distingue al aura auténtica es precisamente el ornamento, halo ornamental donde la cosa o esencia está hundida como estando instalada dentro de una funda. Nada nos da un concepto tan exacto de la auténtica aura como los cuadros tardíos de Van Gogh, donde todas las cosas—pues

así pueden verse dichos cuadros— llevan pintada el aura realmente. (2016, Protocolo V, p. 55).

Aunque este ensayo está escrito de forma testimonial, bajo efectos narcóticos, Benjamin no pierde de vista el vínculo entre aura y percepción. Recordemos que en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” menciona que el aura se nos da cuando percibimos la extensión de una rama o el horizonte de la montaña; y así como esta se encuentra en objetos naturales, también lo está en cualquier objeto, en tanto que se encuentre envuelto y conectado con un entramado complejo histórico, material y espacial que le da su propia singularidad o, su valor único, como se observa en el caso de la estatua de Venus. A esta complejidad del aura, que le da originalidad a los objetos, Benjamin le otorga la figura del “halo ornamental”; un ornamento o aura que se encuentra notoriamente en las obras tardías de Van Gogh (**Figs. 1-3**) como *The Starry Night* (*The Sterrennacht*, 1889), *Daubigny's Garden* (1890) y *L'église d'Auvers-sur-Oise* (1890), por mencionar algunos ejemplos.

Según el estudio de Fürnkäs, la expresión sobre el halo ornamental ha sido malinterpretada y entendida de forma mística, como si el aura fuera una característica que se encuentra detrás de las cosas y de la esencia. Si bien Benjamin no lo define así, ello no quiere decir que el aura sea algo que se encuentre fácilmente en las cosas; al contrario, es un mundo encubierto e inaccesible (2014, p. 102). Dicha interpretación coincide con Echeverría en su reflexión sobre el contorno ornamental que “envuelve las cosas” en las últimas pinturas de Van Gogh, pues sostiene 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, pues el elemento aurático no se encuentra delante de las cosas; en realidad hay un “efecto de extrañamiento”: lo cercano o familiar que podamos reconocer en la obra aurática es una apariencia consoladora de aquello que nos es lejano (Echeverría, 2003, pp. 14-15).

Continuando con el ejemplo de las obras tardías de Van Gogh, podríamos decir que, a pesar de que los objetos pintados resulten familiares, como los jardines, las casas o las estrellas del cielo, estos mantienen su singularidad espacial, temporal e histórica que los distancia de sus espectadores. Esta distancia ha sido lograda gracias a un innovador estilo artístico y pictórico que se aleja de una representación exacta de los objetos y se inclina por una expresión subjetiva del artista. En efecto, dicha autenticidad es inaccesible en tanto que es el “apareamiento único

de una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Es así como, la importancia de la tradición y del original de la obra de arte son puestos en discusión en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” para demostrar la necesidad de una reconceptualización del arte, pues como se menciona en “Pequeña historia de la fotografía”, la recepción de las obras de arte tradicionales ha ido cambiando frente a una nueva necesidad de las masas (2013a, p. 42), y ello también responde a las transformaciones espaciales y temporales.

1.3 Hacia una nueva era de la técnica: el arte posaurático

Como Lindroos observa, debido a la distancia temporal respecto al “original” de la obra de arte, su significado e interpretación se va modificando de acuerdo a cada época. Un hecho que termina mitigando la predominancia del “valor de culto” del arte aurático, y lo transforma en su “valor para la exhibición” que se encuentra vinculado con la mercantilización de la estética (1998, pp. 124-125). Benjamin señala esta metamorfosis por la que está pasando el arte: el arte aurático se convierte en un arte profano debido a una transformación esencial y estructural que mitiga el predominio del “valor para el culto”, y, con ello, su propia autoridad: “La época de la reproductibilidad técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre. Pero el cambio de función del arte que venía con ello estuvo fuera del campo de visión de ese siglo” (2003, p. 63).

Cabe resaltar que la existencia de la obra de arte nunca ha sido independiente, pues estaba atada a su “valor de culto” —un vínculo que se hizo más notorio cuando empezaba la decadencia de dicho valor— y por ello, en los comentarios a este ensayo, Echevarría considera que la emancipación del aura puede ser vista como “muerte” que da inicio al arte, aunque, finalmente, el destino de su devenir en la historia le niega una existencia puramente independiente y su total autonomía. Así la obra de arte emancipada, sin la dependencia de su valor de culto o de su valor para la exhibición, tendría entonces un estatus transitorio. Aquello que más caracterizaba a la obra de arte era el estatus arcaico de su función ritual y, posteriormente, el estatus futuro que la integra para el disfrute cotidiano en su exhibición (Echevarría, 2003, p. 14).

Tal cambio en 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 época de la reproductibilidad

técnica. En dicha era, en contraste con el arte aurático, el objeto artístico es separado del ámbito de la tradición y su valor ritual debido a sus múltiples reproducciones y a su “valor exhibitivo”. En otras palabras, el arte posaurático 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 o a otro [*sic*], tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo” (Benjamin, 2003, p. 53).

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, p. 39). Como ejemplo de ello, menciona la cultura griega, donde el aprendizaje y la enseñanza en el arte tenía como principal medio la imitación, aunque esta técnica también era empleada para que los maestros propaguen sus obras, además de imitaciones de terceros con finalidad lucrativa. No obstante, en comparación con los procedimientos técnicos de vaciado y el acuñamiento, la reproducción técnica de la obra de arte es algo completamente nuevo, cuyo advenimiento, para nuestro ensayista, ha sido anunciado a lo largo de la historia.

La xilografía y la imprenta lograron que la gráfica y la escritura puedan ser reproducidas técnicamente; además “[...] se suman, en la edad media, el grabado en cobre y el aguafuerte, así como, a comienzos del siglo XIX, la litografía” (Benjamin, 2003, p. 39). 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 fue desocupada de sus principales deberes artísticos en la reproducción de imágenes, y cedió su puesto exclusivamente al ojo: un órgano que captaba más rápido y podía mantener el paso al proceso de aceleración en la reproducción de imágenes.

No sorprende que hacia 1900, la reproducción técnica haya alcanzado un estándar tan alto que ya no solo convierte las obras de arte heredadas en sus objetos y los somete a transformaciones, sino que también conquistó un terreno propio en la actividad artística: la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico (Benjamin, 2003, pp. 39-41, 60).

La independencia del original en las nuevas condiciones de la reproductibilidad técnica funciona de manera diferente a la reproducción manual, la cual generalmente se calificaba como falsificación frente a la autoridad del original. En el caso de la fotografía, se pueden resaltar con facilidad ciertos elementos del original gracias a su capacidad arbitraria de elegir un punto de vista con la asequibilidad del lente, además de posibilitar el “congelamiento” de imágenes, lo cual sobrepasa al ojo humano.

Otra característica 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. Debido a estas características es que lo auténtico "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, p. 43).

Hasta ahora las mecánicas de reproducción artística habían salvaguardado la autenticidad, y mantenían el carácter único e irreplicable del original de la obra de arte; sin embargo, lo que cambió radicalmente con las condiciones de la reproductibilidad técnica — entre la invención/difusión de la fotografía y el cine— es la idea de autenticidad y, por tanto, del original: la obra de arte, 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. Es en la expansión de su función de exhibición cuando el arte se hace accesible para el público y, al ser expuesto, abre la puerta a la desfacinación y el desencanto (Desideri, 2005, pp. 112-113). Benjamin observa lo siguiente:

El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel del suelo. 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. (2003, p. 53)

En este sentido, nuestro análisis sobre la transformación en la forma y contenido de la presentación de la obra de arte invita a preguntarnos sobre la relevancia de la autenticidad en el proceso de desvanecimiento del aura.

1.4 El desvanecimiento del aura como cambio fundamental

La investigación de Fürnkäs resalta el vínculo entre aura y autenticidad basándose en el estudio de Benjamin sobre “lo bello” según el dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe, así como la influencia del concepto de apariencia heredado por la estética de la producción. A partir de ello, Benjamin comprende el carácter aporético del aura. Esta vendría a ser una “bella apariencia”, como algo externo o una “cáscara”, aunque paradójicamente es al mismo tiempo lo más inaccesible, ya que la cáscara cubre el núcleo (*kern*) esencial que reside en la obra de arte autónoma. De ahí que se pueda entender que el riesgo de la desvalorización de la autenticidad, que trae consigo la reproducción técnica, radica en el hecho de que toca un *kern* sensible, una autoridad indivisible, en tanto que no posee ningún sustrato físico en la obra de arte y que solo puede transmitirse a través de la historia de su recepción y del efecto que carga con el “valor de tradición” y “valor de culto” (2014, pp. 121-122). Así, frente a las condiciones modernas que dejan intacta la consistencia de la obra de arte, el “aquí y ahora” es desvalorizado.

En esta nueva era, la autenticidad no puede ser reproducible, por lo que se la empieza a jerarquizar y diferenciar con una finalidad comercial en el arte, al igual que ocurrió con la xilografía. Como su finalidad va más allá del arte, la reproducción técnica se va alejando de lo reproducido dentro de la tradición; el núcleo sensitivo del arte que radica en su autenticidad se desvanece, y con ello todo lo que 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. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo —el carácter de testimonio histórico— se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición. (Benjamin, 2003, p. 44)

Ahora, si bien es cierto que el ensayo de Benjamin aborda los momentos históricos de los valores predominantes en la obra de arte (el valor para el culto y el valor para la exhibición), si oponemos el aura a la reproductibilidad técnica, se concluiría de forma superficial que el aura

estaba destinada a desaparecer. Sin embargo, si hacemos una reflexión histórica respecto a dicha oposición, como propone Desideri, se debe tomar en consideración las funciones que la percepción, la memoria y la reproducción desempeñan dentro de la experiencia y cómo la afectan (2005, p. 116).

En esta línea de lectura, Costello advierte que el aura, en realidad, no es un predicado que pertenece en última instancia a los objetos de percepción (obras de arte, cosas, personas), sino que pertenece a la estructura de la percepción en sí misma: “dice” del sujeto, de su forma particular de percibir y de cómo es capaz de percibir objetos, sean auráticos o no. Esto quiere decir que el aura no solo supone un sujeto para ser percibida, sino, además, un modo de percepción circunscrito a un momento histórico: cuando la capacidad de percibir auráticamente desaparece, nada exhibirá un aura por más tiempo.

Ahora bien, más que entender el aura como una categoría histórica, Costello propone entenderla como una categoría “estructural” que pertenece a una forma de experiencia perceptual que es en sí misma sujeto de transformación a lo largo del tiempo (2005, pp. 167-168). La interpretación de Costello, en realidad, no se aleja tanto de los propios intereses de Benjamin que lo llevaron a escribir este ensayo. Como se mencionó anteriormente, le interesó la relación entre los cambios tecnológicos, la producción de nuevas formas mediáticas y el desarrollo del sistema sensorial humano. De modo que su estudio acerca del cambio de relación con el arte aurático a una relación con un arte para la exhibición toma en cuenta no solo los objetos auráticos, sino también las condiciones que posibilitan la percepción del aura de dichos objetos. La mitigación del valor de la autenticidad responde a un cambio estructural en la percepción vinculado con las nuevas técnicas de reproducción y las nuevas condiciones sociales que las amparaban.

Como hemos visto, en la definición de autenticidad se nos manifiestan los rasgos del aura, en especial en cuanto a nuestra relación con la obra de arte; cuando se trastorna el contenido tradicional de la obra y se abre paso a la multiplicación de las reproducciones, la relación entre obra aurática y el receptor ya no implica una aparición única al individuo, sino una aparición masiva. Con estos procesos en la reproducción, se va más allá del ámbito artístico y se le otorga al receptor una nueva capacidad:

Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición —un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad—. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días. (Benjamin, 2003, p. 45)

Frente al “aparecimiento único de una lejanía, por más cerca que esté” del arte aurático, las masas demandan un acercamiento de las cosas, así como la reproducción de un suceso para romper con la unicidad en su recepción: se empieza a triturar el aura. 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 tornándose cercano tanto en imagen, copia, como en reproducción. Con la demolición del aura, la envoltura del *kern* del objeto es extraída, lo cual representa una nueva rúbrica de percepción, gracias a la demanda masiva de homogeneizar el mundo con la reproducción y, así, encontrar lo homogéneo incluso en lo único (Benjamin, 2003, pp. 46-48).

Benjamin no busca hablar del aura solamente como una cualidad, sino también como un concepto que abarca una experiencia estética distinta al fenómeno que trae consigo la reproducción técnica, una experiencia que cambia con los nuevos modos de percibir el arte gracias a distintas condiciones materiales. Si bien existen interpretaciones como las de Kaufman, quien sostiene que Benjamin definió al aura haciendo alusión a ciertas nociones románticas⁴ —con el fin de oponerlo a su concepto de reproductibilidad técnica— en realidad, la experiencia aurática es explicada desde una perspectiva histórica más que romántica, a pesar de que se defina como “la manifestación de una lejanía”.

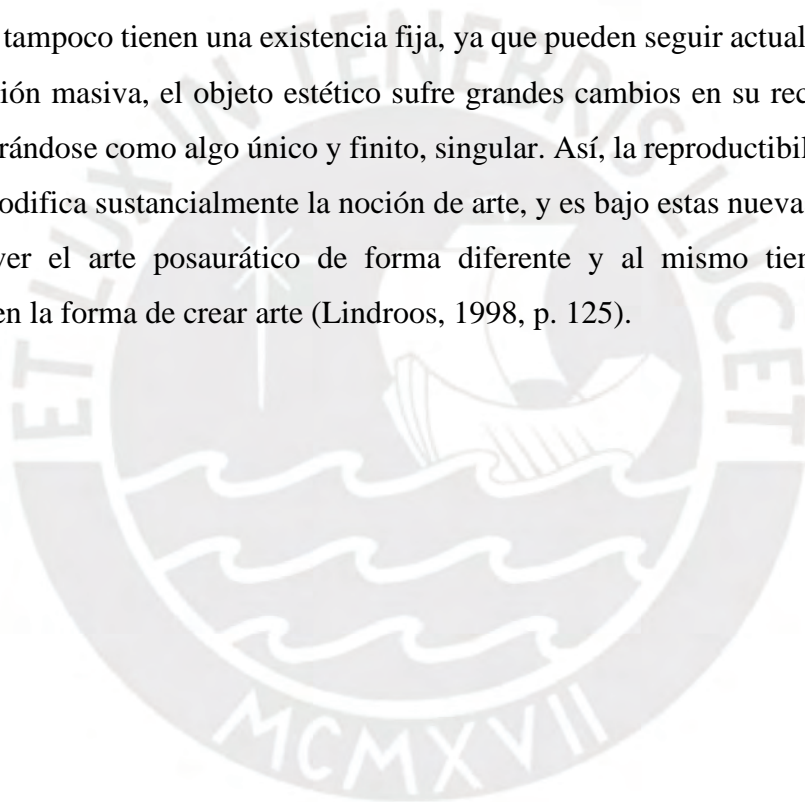
Benjamin emplea el concepto de aura para explicar la ruptura del concepto de arte, y de aquellos términos y valores (singularidad, autenticidad) que se han vuelto inoperantes en las distintas condiciones materiales de la reproducción técnica. En ese sentido, podemos afirmar que la interpretación de Costello toma en cuenta la intención de Benjamin de alejarse de la

⁴ “Benjamin, of course, had been thinking in particular about the intentional or effective jettisoning of romanticism-identified notions concerning the aura created through the artist’s imaginative labour, the trace-presence of something no longer literally, physically present but nonetheless still shimmering” (Kaufman, 2005, p. 122).

definición mística de aura; además, ayuda a entender con mayor claridad la relación entre los cambios en la percepción y los nuevos tipos de experiencia que trae el arte post-aurático.

Con la modernización social del mundo, el progreso técnico ha impregnado sus huellas en la herencia del arte, cultura y de la vida cotidiana. La reproducción técnica de la fotografía y sus avances ha ocasionado que la envoltura del objeto se desvanezca y su núcleo o aura empiece a ser triturado, así la Modernidad ha marcado una tendencia irreversible (Fürnkäs, 2014, p. 109).

En comparación con la preocupación de los griegos por crear obras eternas y únicas que no se pueden reproducir, en la Modernidad las obras de arte ya no pueden considerarse como inmutables, ni tampoco tienen una existencia fija, ya que pueden seguir actualizándose. Gracias a la reproducción masiva, el objeto estético sufre grandes cambios en su recepción, no puede seguir considerándose como algo único y finito, singular. Así, la reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica sustancialmente la noción de arte, y es bajo estas nuevas condiciones que nos permite ver el arte posaurático de forma diferente y al mismo tiempo abre nuevas posibilidades en la forma de crear arte (Lindroos, 1998, p. 125).



2. Nuevas producciones artísticas: fotografía y cine

El origen de la producción artística empieza con las imágenes mayormente al servicio de la magia, por lo cual el valor de estas radica en su existencia más que en su exhibición. A diferencia de lo que ocurre con la fotografía y el cine, con los métodos de la reproducción técnica en la obra de arte las probabilidades de exhibición empiezan a ir en aumento visibilizando así un gran desplazamiento cuantitativo de un polo, donde predominaba el valor de culto, al polo donde predomina el valor para la exhibición (Benjamin, 2003, pp. 53-54). El valor ritual pierde su predominancia a medida que la tecnología se separa y libera de la función ritual; esta nueva técnica actúa como una “segunda naturaleza” que es tan elemental para la sociedad, como lo era la “primera naturaleza” para la sociedad primitiva. En resumen, la sociedad de la nueva técnica liberada vendría a ser el polo opuesto de aquella que poseía una técnica, donde la fabricación de objetos e imágenes del ser humano y su entorno obedecían una función ritual (Benjamin, 2003, p. 55).

Según el estudio de Mourenza, aunque es difícil probar una conexión directa entre las ideas de Georg Lukács y Walter Benjamin sobre la primera y segunda naturaleza, Benjamin toma el término hegeliano de “segunda naturaleza”; sin embargo, lo emplea en el mismo sentido que Georg Lukács en *Teoría de la Novela* (1916), gracias a la sugerencia de Adorno. En esta obra, el mundo moderno se nos presenta como una “primera naturaleza”, pero es, en realidad, un mundo reificado, que no le puede ofrecer sentido al hombre⁵. Benjamin, por su parte, da mayor énfasis en la reificación del polo de la segunda naturaleza como el polo opuesto de la primera. Además, a diferencia de Hegel, quien define la “primera naturaleza” como algo independiente de la intervención humana⁶, complica la distinción entre primera y segunda

⁵ “Forman el mundo de la convención; un mundo dentro de cuyos inmensos poderes se hallan todas las cosas, excepto los recovecos más profundos del alma [...] Sus estrictas leyes, tanto en el devenir como en el ser, son necesariamente evidentes para el sujeto cognoscente, pero a pesar de su regularidad, es un mundo que no se ofrece como sentido para el sujeto que busca fines ni como sustancia, en inmediatez sensible, para el sujeto activo. Se trata de una segunda naturaleza y, como la primera, es determinable únicamente en tanto encarnación de necesidades reconocidas pero extrañas al sentido y, por lo tanto, resulta incomprensible e inaprehensible en su verdadera sustancia. [...] La segunda naturaleza, la de las estructuras creadas por el hombre, [...] no es muda, sensible y carente de sentido como la primera: es un complejo de sentidos -significados- que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad” (Lukács 2010, pp. 56-58).

⁶ “[...] for the first nature of man is his primary merely animal existence” (2001, p. 55). Ver más en: Hegel, F. (2001). *The Philosophy of History*. Batoche Books.

naturaleza al sostener que la naturaleza siempre ha sido modificada por el ser humano. Por eso, en la segunda versión de “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, Benjamin describe ambas naturalezas como "técnicas" (2014, pp. 30-31).

En efecto, la división compleja entre ambas naturalezas puede observarse en uno de los fragmentos no incluidos en el *Urtext*, donde Benjamin menciona que: “[...] esta segunda naturaleza siempre estuvo allí, pero que antes no se diferenciaba de la primera y que sólo se volvió segunda cuando la primera se conformó en su seno” (2003, p. 115). En cierto sentido, esta formulación también se encuentra presente en el *Urtext*, aunque expresada en función de técnicas:

Se trata por supuesto de una técnica atrasada si se la compara con la de las máquinas. [...], 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. (2003, pp. 55-56)

Podríamos afirmar entonces que la segunda naturaleza vendría a ser una sociedad producto de una avanzada intervención humana liberada de la función ritual y envuelta con nuevas tecnologías que alteran por completo la relación entre el ser humano y su entorno. Este cambio es tan profundo que modifica por completo la manera en que percibimos y experimentamos los objetos. De ahí que especialistas en Benjamin como Michael W. Jennings y Tobias Wilke, comprenden que al referirse a la segunda naturaleza como "segunda técnica", nuestro ensayista la concibe como un enorme *apparatus* (Mourenza, 2014, p. 33).

Debido a la aceleración tecnológica, la segunda naturaleza es un sistema de aparatos que representa la gran capacidad de intervención humana en la naturaleza; sin embargo Benjamin observa que 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, mediante un proceso de aprendizaje (2003, p.55). Ante este nuevo escenario Benjamin propone lo siguiente:

De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el "dominio sobre la naturaleza"; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera sí era

realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. (Benjamin, 2003, p. 56)

En líneas generales, Benjamin considera necesario un proceso de aprendizaje⁷ donde el ser humano no se someta a la segunda naturaleza de la misma manera en que lo hizo con la primera. Si bien ha ocurrido, como se mencionó anteriormente, una reificación entre ambas naturalezas, el arte posaurático, y en especial el cine, representa una oportunidad para lograr una interacción concertada, donde “la constitución de lo humano” se adapte a las fuerzas productivas inauguradas por esta nueva técnica (Benjamin 2003, p. 57).

2.1 Fotografía pre-industrial: el aura de los daguerrotipos

El problema de la interacción entre el hombre y las nuevas producciones técnicas ya eran anunciadas desde “Pequeña Historia de la fotografía” (1931). Aquí Benjamin resaltó el proceso de adaptación al uso de la fotografía, ya que esta se tuvo que abrir paso en una época donde predominaba visualmente la pintura y otros procedimientos artísticos. Como se mencionó en el punto anterior, con la superación de la litografía la mano finalmente es despojada de su rol principal en la reproducción de imágenes. Con el ojo como aquel órgano que podía acompañar a la fotografía, no sorprende pues que esta haya padecido ciertos prejuicios relacionados con su condición mecánica y era vista como una herramienta que amenazaba aquella tradición visual que se remontaba al Renacimiento (De Pedro, 2021).

Como se menciona en “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, los prejuicios hacia la cámara se hacen visibles en el retrato como la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos pre-industriales. En este producto artístico, Benjamin afirma que el espectador todavía se encuentra en busca de un aura, visto en la expresión fugaz y única de un rostro humano; dicha cualidad auténtica se presenta como una belleza nostálgica que ya no puede compararse ni reproducirse, pues es una imagen que todavía se encuentra sujeta a un valor

⁷ En esta sección nos centraremos en la razón por la cual Benjamin considera necesario este proceso para desarrollarlo posteriormente en el siguiente punto.

de culto, en tanto que responde al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos (2003, p. 58).

Los retratos fotográficos de figuras importantes como David Octavius Hill, Karl Dautheney y R. Adamson, todavía tenían un valor mágico, pues eran vistos como piezas cargadas de vivencias grandes y misteriosas, algo que para Benjamin podría ser traducido en la sorpresa generada ante un aparato que podía producir en muy corto tiempo una imagen visible del entorno tan nítida como la propia naturaleza (De Pedro, 2021).

La característica auténtica del aura todavía podía presentarse en la técnica de los viejos daguerrotipos y, por ende, en la valoración de sus productos, pues requerían un largo tiempo de posado, así como también una exposición al aire libre: “Las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodadas y expuestas a la luz en la cámara oscura, debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen de un gris tenue. Eran únicas, y en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa 25 francos de oro. No era raro guardarlas en estuches, como si fueran joyas” (Benjamin, 2013a, p. 24).

Como De Pedro aprecia, los daguerrotipos dejaban un efecto duradero, incluso más que las técnicas fotográficas posteriores, pues la lentitud con la que se llegaba al clic de la toma generaba una sensación de inmortalidad e inducía a quienes posaban a vivir dentro de ese instante (2021a).

2.2 Fotografía sin aura: las calles vacías de París

Respecto al aura de un retrato en daguerrotipo, Benjamin observa en el retrato fotográfico de un Kafka de seis años (**Fig. 4**) un posador muy distinto de aquellos que todavía estaban “rodeados de aura”. Su fotografía se remonta a la época de 1860, donde empezaron a surgir estudios de fotografía con cortinas, tapices, caballetes, entre otros elementos.

Benjamin comenta lo siguiente sobre la fotografía de Kafka:

En una especie de paisaje de invernadero aparece en ella un muchacho de aproximadamente seis años embutido en un traje infantil, que se podría calificar de humillante, recargado de pasamanerías. Frondas de palmeras miran fijamente desde el fondo. Y, como si importase hacer aún más pegajosos y sofocantes estos trópicos acolchados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero desmesuradamente

grande de ala ancha, como el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes no dominaran ese paisaje que les ha sido destinado. En su tristeza sin riberas esta imagen ofrece un contraste con aquellas primeras fotografías en las que los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho. Estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo. (2013a, p. 36)

Este tipo de fotografías ocasiona una reacción diferente a lo que lograban aquellas imágenes de los daguerrotipos con sus modelos. Benjamin toma como ejemplo a los modelos del fotógrafo David Octavious Hill (**Fig. 5**), quienes mantenían cierta timidez ante el aparato al no mirar a la cámara. Las imágenes que se generaron impresionaron a Dauthendey, quien consideraba que en un inicio no fueron apreciadas en su totalidad por diferentes motivos: “Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos” (como se citó en Benjamin, 2013a, p. 29).

En comparación con lo que ocurre con el pequeño Kafka, las primeras personas reproducidas por la fotografía generaban un efecto “penetrante y duradero” en el espectador. Debido a la baja sensibilidad de las placas o daguerrotipos, los modelos se encontraban sometidos al tiempo natural: debían permanecer inmóviles por largo tiempo al aire libre para que la imagen pudiera capturarse. Este procedimiento es crucial para Benjamin, pues inducía a los modelos a una concentración absoluta sobre ese instante capturado, acompañado de un ambiente alejado sin interrupciones. A diferencia de las fotografías que se realizan en una fracción de segundo y donde sus modelos, como Kafka, ya no necesitan tener contacto con la naturaleza, el aura de los daguerrotipos se debe a que todavía presenta la huella del tiempo y el espacio en sus imágenes: “El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen” (2013a, p. 31).

En cuanto a los comentarios de Dauthendey sobre la mirada de los modelos de los daguerrotipos, debemos recordar que Benjamin otorga a la obra de arte aurática la habilidad de

“devolver la mirada”, como menciona en el ensayo “Sobre algunos motivos en Baudelaire”:
“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” (1993, p. 163). Esta experiencia entre el espectador y la imagen fotográfica de los daguerrotipos, a diferencia de lo que ocurría con la pintura, se enmarca en un contexto donde el aura, junto con un cierto modo de experiencia, percepción y memoria, aún existe, pero se está desvaneciendo (Costello, 2005, p. 165). De ahí que la disputa entre la pintura y la fotografía acerca del valor artístico de sus productos, que se dio a lo largo del siglo XIX, pueda ser vista como la expresión de una transformación de carácter histórico universal (Benjamin, 2003, p. 63).

El declive del aura, así como del valor ritual del arte, se debe en gran parte a los avances técnicos de la fotografía como el aumento en la velocidad de la óptica, así como también de la creciente degeneración de la burguesía imperialista. Este avance desterró el aura de la fotografía de la imagen, al igual que la de sus modelos burgueses. Es así como eventualmente, con Eugene Atget, se rompe la pretensión que afligía a la fotografía cuando intentaba imitar los efectos de la pintura en sus retratos (Costello, 2005, pp. 169-170). Con sus fotografías de las calles de París vacías (**Fig. 6**) y su enfoque en lo desechado y olvidado, 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, p. 40).

De acuerdo con Benjamin, Atget captaba las calles de París como si fueran un “lugar de los hechos”, pues al ser lugares deshabitados son fotografiados como si se buscaran indicios de algo. En este tipo de imágenes hay un significado político oculto, pues se convierten en piezas que dan prueba del proceso histórico y exigen por primera vez que el receptor las contemple con un sentido determinado, en lugar de una contemplación carente de compromiso: quien observa estas fotografías tiene la inquietud y necesidad de encontrar una forma de acceder a ellas. Es así como los periódicos ilustrados responden a dicha necesidad y añaden los pies de foto que se vuelven indispensables por primera vez, sin importar si son correctos o errados, y así, su carácter se diferencia completamente de la pintura (2003, p. 58).

Retomando el tema que se abordó en el capítulo 1, acerca de la independencia del original, se puede observar que gracias a las nuevas formas de reproducción, el original pierde

su independencia cuando el receptor ya no tiene que ir a su encuentro. Con el avance de la fotografía, aumentó la capacidad para capturar distintos puntos de vista de cualquier objeto o escenario, que no son asequibles al ojo humano. Los originales no son inmunes a dicha capacidad y ahora pueden acercarse al espectador, como réplicas, y ser trasladados a lugares y situaciones a los que no podían acceder: “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, p. 43). En opinión de Lindroos, este suceso se relaciona con la idea de Benjamin según la cual la reproducción del original puede “ir hacia el receptor” tanto física como mentalmente.

Cuando la distancia entre la obra original y la reproducida se hace transferible, la conciencia de quien percibe se ve alterada junto con su comprensión del tiempo y espacio, un hecho que ocurre con la fotografía. Como detalla Lindroos (1998):

En relación con la experiencia visual del sujeto, la ruptura en la experiencia confunde el curso cronológico de los acontecimientos y distrae la tendencia a formar una narración continua, en este caso especialmente en la historia del arte. Si se temporaliza la idea de fotografía, esta aparece como un documento de la distancia temporal y espacial entre el momento original cuando fue tomada y cada momento presente en que se ve. Los momentos de la toma y la visualización de una fotografía introducen un giro lógico del *kairós* en el tiempo, que consiste en momentos que se consideran como imágenes fijas (*Stillstellungen*) del curso de los acontecimientos. (p. 128)

Es así como la fotografía otorga una experiencia visual al sujeto, en la que puede confundir el curso cronológico de los acontecimientos y alejarse de la tendencia a formar una narrativa continua: la forma de pensar el tiempo histórico se interrumpe con los momentos manipulados que son plasmados en imágenes fijas en el transcurso de los acontecimientos.

En comparación con la época pre-industrial, la fotografía industrial desarrolla técnicas reproductivas que no responden a una producción individual, como en el caso de los daguerrotipos, sino 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. De este modo, 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).

2.3 La lógica del cine como nueva forma de reproducción

En líneas generales, desde los nuevos intereses y hasta su transformación de la concepción del tiempo histórico, la fotografía plantea dificultades a la estética tradicional, aunque 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 un plano de expresión similar a los jeroglíficos egipcios, o 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.

Las aseveraciones de dichos teóricos, en opinión de Benjamin, son 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”. En realidad, es con el cine que por primera vez hay una forma de carácter artístico que está puramente determinado por su reproductibilidad. En contraste con el arte griego y la búsqueda de productos imposibles de ser mejorados, una película terminada es susceptible de mejoras: no es una creación lograda “de un solo golpe” o “de una pieza” como sucede en las artes plásticas. Una película es montada a partir de varias imágenes y secuencias de imágenes que el editor puede elegir; además, estas también pueden ser corregidas desde la secuencia de tomas hasta el resultado final. De ahí que Benjamin concluya: “En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable” (2003, p. 62).

A diferencia de la fotografía, lo que ocurre con una toma de un estudio cinematográfico es que lo reproducido no es una obra de arte, pues 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 Opinion publique* 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, pp. 62, 66). De esta manera, gracias al montaje, el cine hace modificaciones profundas en el aparato perceptivo, con lo cual adquiere el poder de derrumbar el valor de la tradición para generar nuevas experiencias que ya son parte del ciudadano contemporáneo (De Pedro, 2021b).

En cuanto a los sucesos reproducidos en el cine, que individualmente no son obras de arte, estos representan una gran importancia en términos sociales. La grabación de un evento

que se realiza en el estudio cinematográfico es fácil de diferenciar de un suceso real similar al evento que se grabó. En el primer caso ha habido un sometimiento a prueba, mientras que no sucede así en un evento real:

Un suceso representado en un estudio de filmación se diferencia así de un suceso real correspondiente como se diferencia el lanzamiento de un disco en un estadio, durante una competencia deportiva, de un lanzamiento del mismo, en el mismo lugar y a la misma distancia, si sucediera como el acto de matar a un hombre. El primero sería un desempeño sometido a pruebas, el segundo no. (Benjamin, 2003, p. 67)

Benjamin señala el ejemplo del deportista con relación a la situación de un intérprete o actor de cine, pues este también es sometido a pruebas para evaluar, en este caso, su desempeño artístico; sin embargo, como su *performance* sirve de base para una forma de arte que tiene como base la reproducción, esta no se desarrolla ante un público cualquiera, sino ante un gremio de especialistas que pueden intervenir en cualquier momento de su desempeño. Por ejemplo, un grito de ayuda puede filmarse en diferentes formas y el *cutter* selecciona la mejor; este hecho convierte al desempeño artístico en algo particular, pues a diferencia de un desempeño deportivo, el artístico se da en una prueba mecanizada.

Dentro de este contexto el actor de cine se enfrenta a un desafío, pues tiene que superar los límites estrechos de una evaluación que juzgará su rendimiento sobre la base de las normas y expectativas que el gremio de especialistas exige: “[...] el intérprete de cine es por supuesto un desempeño completamente único. ¿En qué consiste? Consiste en la superación de una cierta barrera; aquella que mantiene dentro de unos límites estrechos al valor social de los rendimientos sometidos a prueba [...] especialmente 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, pp. 67-68).

2.4 La “humanidad” en la nueva realidad del cine

El tipo de exámenes a los que el intérprete es sometido no son completamente exhibibles al público como los deportivos, en el sentido de que el actor en lugar de actuar ante el público, lo hace frente a un sistema de aparatos. Ello se debe a que el cine hace que la propia capacidad de exhibirse (inherente a todo desempeño) se convierta en una prueba. De esta manera, 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. Es en esta prueba donde el intérprete tiene que mantener su humanidad ante el sistema de aparatos. Un hecho que, para Benjamin, es algo que despierta el interés de una sociedad, pues la mayor parte de sus integrantes están inmersos en un sistema de aparatos desde que se encuentran en la ciudad, las oficinas y las fábricas, los cuales los despojan de su humanidad durante su horario laboral.

Las masas van al cine para experimentar la lucha entre el intérprete y el sistema de aparatos, frente el cual sale vencedor mediante lo que se representa como la afirmación de su humanidad (Benjamin, 2003, p. 68). En cuanto al aspecto “humanitario” en el cine, cabe resaltar que esta nueva técnica no requiere que el intérprete represente a otro personaje ante el público, sino que se represente a sí mismo ante la máquina. Pirandello observó esta modificación en los actores y sostuvo que el sistema de aparatos solamente usa la “sombra” del intérprete y lo exilia de su vida, de su voz (aunque este no es el caso del cine sonoro), de los ruidos que hace cuando se mueve y lo convierte en una imagen muda. Benjamin interpreta esta observación no como el hecho de que el actor renuncia a su humanidad, sino que en su accionar renuncia al aura de su persona y del personaje. 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. Cuando el actor de cine se presenta ante un sistema de aparatos y ya no ante un público, el aura desaparece. Como el mismo Benjamin explica:

El aura que está alrededor de Macbeth sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo. Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone al sistema de aparatos en el lugar del público. Se anula de esta manera el aura que está alrededor del intérprete, y con ella al mismo tiempo la que está alrededor de lo interpretado. (2003, p. 70)

Respecto al cambio del teatro al cine, no es errada la reflexión de Pirandello en torno a la crisis que adviene en las artes dramáticas; como algunos observadores calificados afirman, la representación fílmica puede alcanzar mejores resultados, ya que no depende de la actuación del actor, sino que puede ser usado 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, pp. 70-71).

Debido a la nueva forma de producción que trajo consigo el cine, se creó la posibilidad de una visión totalmente inimaginable en la toma fotográfica, y, en especial, en la del cine sonoro. En esta se presenta una escena desde un punto de vista que 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. Con ello, 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. Es así como el uso de un aparato fotográfico enfocado de manera apropiada, junto con el montaje de sus grabaciones, ha penetrado en la realidad dándole un aspecto puro, libre de los elementos que la hicieron posible: se crea una realidad cinematográfica (Benjamin, 2003, p. 79).

La realidad del cine construye una nueva sensibilidad basada en lo discontinuo y fragmentado, en la conexión y repetición. Una sensibilidad que representa un tiempo histórico y un proceso complejo atado a todo un mecanismo que ha penetrado la realidad, haciendo que la realidad cinematográfica sea imposible de lograr si se la despoja del aparato de la cámara (De Pedro 2021b). En palabras de Benjamin: “La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica” (2003, pp. 79-80). La penetración de la realidad por parte del mecanismo cinematográfico, y en particular, por el operador de la cámara, es similar al rol del cirujano.

Benjamin emplea esta figura y la compara 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: “En una palabra, a diferencia del mago (que está todavía en el médico practicante), 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” (2003, p. 80).

Así como ocurre con el mago y el cirujano, el pintor mantiene su distancia natural frente a lo que está presente, mientras que el operador de cámara, gracias a su técnica, puede intervenir

en lo que se le da. La distancia que mantienen ambos determina el tipo de imagen que extraen: “El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado. [...] La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad” (Benjamin, 2003, p. 81).

Respecto a la imagen del mago y el cirujano, Costello realiza una lectura que es importante tomar en cuenta, pues destaca aún más las nuevas condiciones materiales que trajo la reproducción mecánica, en especial, el rol del cine, puesto que mitiga aquellos valores característicos del aura como la lejanía y la autenticidad. Esta mitigación también puede verse desde un punto de vista ético, pues la relación aurática con una obra de arte responde también a un modelo particular de pensamiento acerca de la dimensión ética de la experiencia y en la relación con el otro:

Lo que esta imagen [del mago y el cirujano] pone de manifiesto es el significado ético del aura, su relación con el respeto, entendido aquí como respeto a la integridad corporal o, más en general, como capacidad de relacionarse con los demás como tales. El cirujano tiene que cruzar este límite para operar. En ese momento deja de relacionarse con el paciente como una persona (un fin) y empieza a hacerlo como un cuerpo, es decir, como un problema médico que hay que resolver [...] entonces lo que está desapareciendo no es solo nuestra capacidad de apreciar el aura de un cuadro de Rembrandt en la era de la reproductibilidad técnica, como sugiere Crimp, sino nuestra capacidad de percibir o respetar la singularidad, la diferencia o la distancia de cualquier objeto de experiencia, incluido el de otras personas. (2005, p. 177)

Es así como con las nuevas tecnologías, el tratamiento de las personas cambia. Como hemos visto, las personas están sometidas a pruebas que ya no son naturales y, en cambio, están sujetas a un sistema más mecanizado que mitiga su humanidad. Ya no son fines en sí mismos, sino medios y elementos de un engranaje. El intérprete de cine no escapa de dicho sometimiento, aunque su lucha por afirmar su humanidad es más evidente por el público. Quizás es por ello, como aprecia Benjamin, que la realidad cinematográfica es la representación más significativa para el público, pues “[...] ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato —que él tiene derecho de exigir en la obra de arte— precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato” (2003, p. 81).

La “falta de respeto”, como menciona Costello, a la distancia, a la autenticidad, trae consigo una nueva forma de percibir y experimentar el arte posaurático. La percepción táctil, visual y el shock responden a una nueva forma de experiencia colectiva posibilitada por los grandes cambios tecnológicos que apuntaban a nuevas formas de distracción, mediante la invasión de los aparatos técnicos en la vida cotidiana.



3. El potencial político de las nuevas experiencias del arte posaurático

Hasta ahora hemos estudiado el concepto de aura para resaltar su importancia no solo como un concepto histórico, sino también estructural, que afecta el modo en el que el sujeto percibe y experimenta los objetos. Es con la transformación de la experiencia perceptual que la importancia del aura adquiere mayor notoriedad a medida que se desvanece frente a nuevas formas de reproducción. La experiencia aurática ha perdido predominancia debido a los nuevos tipos de experiencia que trae consigo una sociedad mecanizada que actúa como “segunda naturaleza”, y cuya producción artística también deja atrás su elemento aurático. La fotografía industrial tuvo un aporte relevante en las nuevas experiencias colectivas, pues producía para la masa y para su entretenimiento (propagandas, divulgación, etc.), pero es con el cine que este nuevo uso creativo genera una gran revolución dentro de una época de importantes cambios.

Se puede afirmar que Benjamin practicaba la “hermenéutica del peligro” —que implica aproximarse hacia las amenazas históricas para comprenderlas y combatirlas, como anota Zamora—, lo cual le impulsó para analizar un momento histórico como si fuera una constelación de peligros que alberga tanto amenazas como nuevas oportunidades. Su lectura de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” toma en cuenta no solo aquellas transformaciones en la estructura perceptiva y experiencial que afectan el arte durante el periodo de la industrialización, sino que también nuestro autor se pregunta por su significación política, un aspecto importante para explorar las posibilidades de una transformación radical de una sociedad amenazada por el fascismo (Zamora, 2020, p. 143). 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, pues intenta mostrarnos un nuevo paradigma del arte (Paetzoldt, 1977, p. 26).

Para profundizar en este tópico, se desarrolla en la primera sección de este capítulo el enfoque marxista con el cual Benjamin interpreta la relación entre las producciones culturales y los nuevos mecanismos de la ciudad; también se analiza su propuesta sobre la redefinición de la estética basada en los conceptos de percepción táctil y visual que brindan un nuevo tipo de experiencia estética en la recepción, donde destaca la experiencia del *shock* en el cine. En el segundo punto, el estudio se enfoca en la arquitectura y el cine de la época como medios de la

experiencia posaurática, mientras que en el tercer punto se aborda cuáles son los peligros de las nuevas formas de reproducción sometidas a Estados totalitarios que buscan la estetización de la vida política; finalmente, se explica cuál es la función social del arte posaurático. Aquí se retoma el debate entre Benjamin y Adorno en torno a la importancia política del arte. Con estos elementos en cuenta se discute el proyecto revolucionario benjaminiano que presenta el arte como crítica práctica para el accionar político de la masa.

3.1 Crisis del objeto estético en la recepción colectiva: *shock*, percepción táctil y visual

Desde el prólogo de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Benjamin anuncia el enfoque dialéctico que tomará su ensayo, pues alude a la crítica que hace Marx de la producción capitalista, y emplea los términos superestructura e infraestructura: "El revolucionamiento de la supraestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura, ha requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción. La figura que adoptó ese revolucionamiento es algo que apenas hoy en día puede registrarse" (2003, p. 37). Aquí Benjamin se refiere a la relación entre producción y cultura, pues desde la definición marxista, la superestructura corresponde a las instituciones políticas, las actitudes y prácticas culturales, etc.; mientras que la infraestructura se refiere al modo de producción global, que se compone de las fuerzas y relaciones de producción. El modo productivo es el que hace "avanzar" a la sociedad y se desarrolla a una mayor velocidad que la superestructura (Kagami, 2020).

Si seguimos esta línea de interpretación, se puede afirmar que Benjamin sigue la idea marxista que entiende la naturaleza humana como una que está sujeta al cambio, pues con el recorrer de la historia se hacen más visibles los nuevos vínculos entre las revoluciones políticas y culturales, y las nuevas condiciones de la reproducción técnica: "La producción de las ideas y representaciones, de la conciencia, aparece al principio directamente entrelazada con la actividad material y el comercio material de los hombres, como el lenguaje de la vida real. [...] Y lo mismo ocurre con la producción espiritual, tal y como se manifiesta en el lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc., de un pueblo" (Marx, 1974, pp. 25-26).

En el primer capítulo habíamos resaltado el rol del desvanecimiento del aura en la mitigación de la autoridad de la tradición y en el cambio de la estructura de la percepción. Este suceso conlleva una revolución cultural que tiene como su principal agente a la masa. Con el advenimiento de un arte posaurático, las masas se enfrentan a nuevos desafíos en una cotidianidad envuelta por nuevas maquinarias. Benjamin vio en el vínculo entre la masa, y las nuevas técnicas de reproducción liberadas (como el cine), la posibilidad de adaptación de la humanidad a esta “segunda naturaleza” en una interacción concertada. Al respecto, Zamora observa que el filósofo consideraba que “[...] 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” (2020, p. 144).

Desde la lectura de Hansen, la propuesta benjaminiana de una relación integrada entre la humanidad y la tecnología, llevada a cabo por un proceso de aprendizaje⁸, es una crítica hacia la utilización capitalista e imperialista de la tecnología para dominar la naturaleza. Esta es la manera en que Benjamin (1999): “[...] apunta a la política/estética de la interacción y la invención desarrollada en el ensayo sobre la obra de arte” (p. 327). Con la interpretación de Zamora y Hansen podemos entender la propuesta pedagógica de Benjamin acerca de la “segunda naturaleza” desde una perspectiva social y política, pues concibe la técnica no desde la dominación, sino como liberación. Esta misión pedagógica no puede ser entendida sin aludir al proyecto de Benjamin para redefinir la estética, pues el arte atraviesa una época donde la masa no se encuentra sometida a los valores de autenticidad y lejanía propios de la obra de arte aurática. El alcance de los nuevos medios de reproducción ha transformado el mundo del arte y el conjunto de las técnicas artísticas propias de las bellas artes, como hemos visto en la evolución de la fotografía, invitando a cuestionar la noción misma de arte. Así, “[...] el sorprendente crecimiento de nuestros medios y la adaptabilidad y precisión que han alcanzado nos aseguran

⁸ “De todos modos, es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el “dominio sobre la naturaleza”; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada” (Benjamin, 2003, p. 56).

para un futuro próximo profundas transformaciones en la antigua industria de lo bello” (Benjamin, 2003, pp. 35-36).

Es con la llegada del cine que las nuevas formas de percepción y recepción encuentran su medio de expresión más evidente. Benjamin elabora una propuesta para redefinir la estética sobre la base del concepto griego de *aisthēsis* (αἴσθησις), que significa “percepción, sensación”. Al respecto, Lindroos comenta que con esta propuesta Benjamin recupera el sentido original de *aisthēsis*, en el marco de la tradición griega, puesto que vincula la estética con las afecciones humanas, y así se aleja del concepto moderno de la estética que busca una recepción de la obra de arte distanciada del cuerpo humano y vinculada a la razón (1998, pp. 59-60)⁹.

La concepción moderna de la estética, en opinión de Benjamin, ya no predomina en la recepción de las obras de arte posauráticas, pues en lugar de exigir el ejercicio de la razón, genera un ambiente de distracción en el receptor; un hecho que se evidencia en las salas de cine: “La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado” (2003, p. 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 desarrollar el rol que ocupa la masa en estos tipos de percepción, pues Benjamin resalta su nuevo rol participativo. Este radica en la búsqueda de distracción y entretenimiento en las obras de arte, una búsqueda que ha sido juzgada superficialmente por quienes consideran que es una forma de participación inculta, ya que difiere de aquel amante de la obra de arte aurática que se encontraba sometido a su autoridad:

La masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido usual hasta ahora. [...] las masas de participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de

⁹ Sobre este debate ver: Lindroos, K. (1998). *Now-Time Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's philosophy of History and Art*. SoPhi Academic Press.

participar. El observador no debe equivocarse por el hecho de que este modo de participación adopte de entrada una figura desprestigiada. Oirá lamentos porque 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, p. 92)

Es así como nuestro autor presenta la diversión y el “recogimiento” como experiencias artísticas contrapuestas. El modo de recepción de una obra en el amante del arte está mayormente relacionado con la actividad contemplativa. Aquí, el amante se hunde o “se recoge” en la obra, y así esta mantiene su autoridad frente a su espectador. En cambio, la participación de la masa en la obra de arte es distinta, pues ocurre una recepción en la distracción (*Zerstreuung*): cuando la masa se distrae, somete la obra a ella y la envuelve (2003, p. 93).

Debido a la multiplicidad de reproducciones, las cosas se aparecen ya no solo ante un individuo, sino ante la masa, y es por esta razón que el cuerpo colectivo empieza a cobrar mayor importancia no solo para el entorno artístico, sino también a nivel social, es decir, ocupa su propio espacio en el despliegue de la vida urbana en un contexto capitalista industrial, un hecho que en sus inicios era fuente de angustia y repugnancia. Benjamin recupera algunas líneas de Edgar Allan Poe, quien captura estos aspectos en su cuento “The Man of the Crowd” (1840):

La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos. Cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Pensaríamos que se está hablando de individuos medio borrachos, miserables. En realidad se trata de «gentilhombres, comerciantes, abogados, traficantes y agiotistas» (como se citó en Benjamin, 1993, p. 142)

El estilo de vida urbana de los transeúntes descrito por Poe influyó en la poesía de Charles Baudelaire, quien emplea la figura del «*flâneur*» (caballero paseante de la calle), la cual sirve de inspiración a Benjamin en el *exposé* “París, capital del siglo XIX” (1939). Nuestro autor relaciona al «*flâneur*» con la búsqueda de distracción como parte de los mecanismos de la vida urbana:

Es la mirada propia del *flâneur*, la de aquel paseante sin destino cuya forma de vida aún entrevera con cierto brillo de reconciliación la inconsolable y venidera de las gentes que habitan la metrópoli. [...] busca asilo al interior de la multitud. 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 [...]. (Benjamin, 2013b, p. 66)

El comportamiento del *flâneur* frente a la gran ciudad y la multitud es hasta cierto punto equiparable a lo que ocurre cuando el público asiste al cine, pues son atraídos por aquello que se les muestra. En el caso del *flâneur*, la ciudad parisina se le ofrece como un paisaje o habitación. La ciudad no evoca la contemplación por parte del que merodea por sus calles; en cambio, genera nuevos tipos de distracción para el paseante que pronto sirven como una forma atractiva para la exhibición de mercancías, como es el caso de los grandes almacenes, los cuales vienen a ser para Benjamin “el terreno último a disposición para el *flâneur*” (2013b, p. 66).

En cuanto a la relación entre la masa y el cine, este es un espacio de distracción y recreación, puesto que en la cotidianidad el ciudadano es despojado de su humanidad durante su jornada laboral; se podría decir que busca un refugio en la experiencia que otorga el cine. Después de todo las producciones cinematográficas se han acercado al público de tal manera que les 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. Así, también expande los límites en el campo de acción humano:

Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. (Benjamin, 2003, pp. 85-86)

Según Benjamin, la animación fantasmagórica de la ciudad que observa el *flâneur* también se encuentra en la dinámica del cine, pues los objetos y accesorios de una película pueden adquirir igual importancia que el actor, quien también se convierte en 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, y así “[...] los espacios físicos, el mobiliario y los entornos de los salones recreativos de Benjamin evocan una animación fantasmagórica, como criaturas de un mundo perdido. Tienen rostro” (2005, p. 10).

Debido a esta nueva forma de experimentar una obra de arte, no sorprende que Duhamel redujera al cine a una forma de diversión o espectáculo destinado a personas preocupadas y agobiadas por el trabajo. Desde su punto de vista el cine no requería de concentración ni de una capacidad para pensar, solo implantaba en los corazones del público “[...] la esperanza ridícula de algún día volverse un «*star*» en Los Ángeles” (como se citó en Benjamin, 2003, p. 92).

Benjamin toma en cuenta tal animación fantasmagórica y sostiene que el culto a las estrellas de Hollywood se basa en la construcción artificial de la “*personality*” de los actores de cine; considera que esta construcción es un signo de la autoridad de la masa frente a la obra de arte posaurática, 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 supervisarlos” (2003, p. 73). Este hecho se debe a que el desempeño artístico del actor no solo es sometido al sistema de aparatos, sino también al público que lo supervisa, a pesar de que este no sea visible para el actor mientras realiza su *performance*; al contrario: “La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión” (Benjamin, 2003, p. 74).

Ahora, retomando la crítica de Duhamel, mencionada anteriormente, si bien la fomentación al culto de estrellas de Hollywood ha sido una forma de distracción empleada por la industria capitalista que exhibe estas personalidades artísticas a modo de mercancía, Benjamin no quiere que se pierda de vista las oportunidades revolucionarias que se han abierto a la masa: “No debe olvidarse, sin embargo, que la valoración política de esta supervisión [de la masa, gracias a la técnica] se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalista” (2003, p. 74).

La valoración benjaminiana del cine considera el hecho de que el placer del espectador que acude al cine no es una simple distracción inculta, como considera Duhamel, sino que este tipo de arte también combina la actitud crítica por parte del colectivo. Con la ausencia de la autoridad aurática en el cine, el público puede ser su propio crítico especializado y juzgar una producción cinematográfica. De esta manera el arte ha adquirido una importancia social, puesto que interactúa de manera más cercana al público y se somete a su juicio, generando un cambio en el comportamiento de los receptores. Este hecho es fundamental para Benjamin, pues ocurre

lo opuesto en la recepción de pinturas convencionales: estas se alejan de lo social en tanto que no suelen ser objeto de una recepción colectiva de la misma manera que ocurre en el cine (Benjamin, 2003, pp. 82-83, 92).

En síntesis, se podría sostener que, debido a las condiciones de la reproducción técnica de una industria capitalista, la ontología del arte se caracteriza principalmente por su dispersión. Por la reproducción técnica, el arte se vuelve accesible a las masas, lo cual va de la mano con una percepción que también es dispersa, pues la masa no contempla un objeto, sino que presta atención a diversas cosas, con el fluir de las imágenes. En palabras de Eiland (2005), “[...] revela una crisis del objeto, una crisis de sentido [...] la tecnologización y mercantilización de las cosas [...] puede considerarse una manifestación de esta crisis. Desde el punto de vista estético, se trata de una crisis de forma” (p. 11).

En la misma línea de Benjamin 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, como ocurre con el cine y su vínculo con el público. 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 (2008, p. 105).

3.2 La arquitectura y el cine como medios de la experiencia posaurática

Habiendo analizado de qué manera la masa empieza a adquirir un rol importante en la industria del entretenimiento de una sociedad capitalista industrial, en esta sección nos centraremos en definir aquellos modos de percepción que operan en la recepción distraída del público, esto es, la percepción táctil y visual. Para definir ambos modos de percepción Benjamin utiliza, a modo de enseñanza, el ejemplo de la arquitectura, pues considera que es una forma artística que desde antaño ha estado destinada a la recepción colectiva y permitirá entender con mayor claridad la relación entre la masa y la obra de arte posaurática:

La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de lo más aleccionadoras. El arte de construir no ha estado nunca en reposo. Su historia es más prolongada que la de cualquier otro arte y recordar la manera en que realiza su acción es de importancia para cualquier intento de explicar la relación de las masas con la obra de arte. 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, p. 93)

Antes de proseguir con la definición de la percepción táctil y visual, el ensayista aclara que el modo de recepción de las estructuras arquitectónicas al que se refiere no debe ser vinculado con la experiencia de los turistas ante un edificio famoso. En este último tipo de experiencia, la recepción es más cercana a la contemplación, pues ocurre una especie de concentración cuando se observa atentamente un edificio. Nuestro autor no considera dicho tipo de experiencia, pues si bien la atención concentrada y contemplativa es propia de una percepción visual, en realidad muchas veces la arquitectura no necesita de un “atender tenso” por parte del transeúnte, sino que nota las edificaciones estando “de pasada”. Esta interacción casual del observador con las edificaciones está vinculada con el acostumbramiento, pues es parte de su cotidianidad.

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 acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil” (Benjamin, 2003, p. 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 (2008, p. 109).

Es por ello que el distraído puede acostumbrarse, realiza sus labores sin prestar atención a los edificios, en tanto que estos son parte de su vida diaria: la cualidad táctil es una forma de recepción distraída que abunda en la era de la reproductibilidad técnica debido a que puede hacer tareas en medio de la distracción: “que uno sea capaz de realizar ciertas tareas en medio de la distracción demuestra que se le ha vuelto costumbre resolverlas. A través de una distracción como la que puede ofrecer el arte se pone a prueba subrepticamente en qué medida nuevas tareas se le han vuelto solucionables a la percepción” (Benjamin, 2003, p. 94).

Benjamin sostiene que la recepción en la distracción es el síntoma de una época donde la percepción ha sido transformada profundamente. Por ello, la percepción táctil, que antes se

encontraba mayormente presente en la arquitectura, ahora ocurre también en lo visual. Este hecho se visibiliza con mayor claridad en el cine, por medio de la experiencia del *shock*. El autor toma prestado este concepto utilizado en el ámbito médico y lo traslada a la experiencia en el cine. Así, define el *shock* como el efecto de choque en la constante sucesión de imágenes¹⁰. Otra característica del cine es que “[...] 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, p. 95).

Una vez aclarado este punto, podemos retomar la misión pedagógica de Benjamin mencionada anteriormente. Como sabemos, buscaba una forma de interacción concertada entre esta nueva técnica y la vida humana. El cine representa una gran oportunidad para lograrlo, pues la experiencia que otorga funciona como entrenamiento para que las personas se adapten a las nuevas formas de recepción táctil que se dan por medio del *shock*: “La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (Benjamin, 2003, p. 56).

En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, se aborda la importancia del *shock* del cine para que nuestros cuerpos se adapten a la constante interacción con las nuevas mecánicas de la vida urbana. Esto se debe a que, al efecto de *shock*, que estaba presente en el “disparo” de un fotógrafo, se le sumaron diversas formas de recepción táctil: “A las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios de un periódico y el tráfico de una gran ciudad. Moverse en éste condiciona a cada uno con una serie de shocks y de colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos” (Benjamin, 1993, p. 147). Eiland observa que de esta manera los ciudadanos pueden ser entrenados por el cine para adquirir un tipo de atención que consiste en

¹⁰ Como explica Duhamel: “Ya no puedo pensar lo que quiero pensar; las imágenes móviles se han puesto en el lugar de mis pensamientos” (como se citó en Benjamin, 2003, p. 91).

una vigilancia práctica, necesaria para seguir cosas como el tráfico de una ciudad, el comercio en la bolsa, etc. (2005, p. 6).

Este entrenamiento también se encuentra en el aspecto laboral, y es un hecho que Benjamin retoma de las observaciones de Marx, quien consideraba que en toda producción capitalista, tanto la maquinaria como las nuevas condiciones de trabajo terminan sirviéndose del obrero y no al revés. Así también, el ensayista alemán considera que la producción de la cinta de un filme ejemplifica el ritmo de la producción capitalista, puesto que el producto final termina independizándose de quienes la elaboraron. Ahora 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: “[...] aprenden los obreros a coordinar «su propio movimiento al siempre uniforme de un autómeta»” (1993, p. 147).

En la misma línea interpretativa Zamora sostiene que el cine nos ayuda a reaccionar de manera no contemplativa ni reflexiva y, así, nos permite prestar atención a los peligros de la sociedad moderna. Una sociedad que requiere movimientos entrenados para que el colectivo pueda seguir realizando sus tareas, a pesar de la proximidad táctil con los aparatos: “En el cine, la gente coordina sus habilidades de reacción como una masa o un colectivo. Estas habilidades son del mismo tipo que las que les exige su mundo laboral y urbano” (2020, p. 148). En efecto, Benjamin considera que la lectura de Poe acerca de la vida urbana narra finalmente el comportamiento de los transeúntes con relación al *shock*:

Uniformidad en el vestir y en el comportarse y no en último término uniformidades en la expresión del rostro. La sonrisa da que pensar. Probablemente se trata de la que hoy es corriente en el «keep smiling» y figuraba entonces como amortiguador mímico de choques. [...] El texto de Poe vuelve transparente la verdadera interdependencia entre disciplina y barbarie. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómetas, sólo pudiesen expresarse automáticamente. Su conducta es una reacción a los *shocks*. (1993, pp. 148-149)

Tanto en el ensayo sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935) como en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939) Benjamin emplea un enfoque psicoanalítico no solamente para explicar la experiencia del *shock* en la percepción táctil¹¹, sino

¹¹ “La recepción del *shock* queda aliviada por un entrenamiento en el dominio de los estímulos, al cual, en caso de urgencia, pueden contribuir tanto el recuerdo como el sueño. Freud supone que en los casos normales dicho

que también traslada el concepto 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. [...] De esta manera se vuelve evidente que una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara. Otra, sobre todo porque, 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 atrapararlo, 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, pp. 86-87)

Anteriormente ya se había mencionado, de forma breve, la manera en que el cine ampliaba los límites humanos. 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” que era característico del soñador o del psicótico. Así es como el cine le da la posibilidad a la “percepción colectiva” de apropiarse de dicho modo de percepción individual y hace posible que el colectivo pueda vivir una experiencia soñadora (2022, p. 13).

En este punto Benjamin hace alusión al conocido fragmento heracliteano que consideraba posible la vida en común solo en la vigilia, mas no en el sueño: “Los que están despiertos tienen un mundo común, pero los que duermen se vuelven cada uno a su mundo particular”¹² (DK 89 [95]; Plutarco, *Sobre la superstición*, 3, 166C.; #95, traducción al español de José Gaos, 1940). Dicho límite es superado por el cine, pues es posible soñar colectivamente y tener experiencias similares a aquellas descubiertas por el psicoanálisis:

entrenamiento es de incumbencia de la consciencia despierta, la cual tiene su sede en una capa cortical del cerebro «quemada en tal grado por la acción de los estímulos» que ofrece condiciones favorables a la recepción de los mismos. Que el *shock* quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto” (1993, p. 131).

¹² La sentencia en griego es tomada de la versión canónica: “ὁ Ἦ. φησι τοῖς ἐγρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεισθαι” (Diels & Kranz, 1954, p. 171).

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: Los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno. 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. (2003, p. 87)

La posibilidad de soñar colectivamente estando despiertos no se da mediante la representación cinematográfica de aquello que ocurre cuando una persona sueña, tampoco vemos necesariamente el mundo onírico de esta. Benjamin resalta que el cine lleva a cabo representaciones del sueño colectivo, en el sentido de que trae a lo visual aquello que ha sido reprimido en el inconsciente.

De acuerdo con 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 consumidas debido a que el público o la masa está viviendo las secuelas de las nuevas tecnificaciones alcanzando un estado crítico de carácter psicótico:

Cuando uno se da cuenta de las peligrosas tensiones que la tecnificación y sus secuelas han generado en las grandes masas —tensiones que en estadios críticos adoptan un carácter psicótico—, se llega al reconocimiento de que esta misma tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica. [...] Las colosales cantidades de sucesos grotescos que se consumen en el cine son un agudo indicio de los peligros que amenazan a la humanidad a partir de las represiones que la civilización trae consigo. Las grotescas películas americanas y las películas de Disney producen una voladura terapéutica del inconsciente. Su antecesor fue el "excéntrico". Él fue el primero en sentirse en casa en los nuevos escenarios que surgieron gracias al cine, en estrenarlos. En este contexto, Chaplin tiene su lugar como figura histórica. (2003, pp. 87-88)

Entre las figuras del “sueño colectivo” en la modernidad estuvo el ratón Mickey, el cual despertó su interés, pues a pesar de ser una criatura que no tiene semejanza humana, es parte importante de la cultura visual. Además, consideró que el tema de fondo de los cortometrajes de Mickey tenía un gran parecido con aquellos cuentos que abordaban el descubrimiento o aprendizaje del miedo a salir de casa. Sobre el tema, Ibarlucía se percató de lo siguiente: “La explicación de su tremendo éxito mundial no debe buscarse en la “mecanización”, ni en el aspecto “formal”, ni en un “malentendido”, sino que en el hecho de que “el público reconoce en ellas su propia vida” (ibid.)” (2022, p. 4). Este reconocimiento de “su propia vida” por parte del

público, en escenas grotescas, como las califica Benjamin, puede deberse al hecho de que ciertos cortometrajes de Mickey abordaban temas mayormente destinados a adultos. Este sería el caso de *The Klondike Kid* (1932), ambientado en un bar que funciona como un cabaret, donde irrumpe el personaje Pete haciendo un tiroteo y rapta a Minnie (**Figs. 7 y 8**). El episodio hace uso del humor, pero trata temas delicados para el público infantil; es por ello que actualmente no se encuentra en la plataforma *Disney+*.

En cuanto a la relación entre humanos y las nuevas maquinarias, podemos ver cortometrajes que retratan mucho más el estilo de vida de la época, como el episodio *Building a Building* (1933) que se encuentra en *Disney +*. Aquí nos presentan a Mickey como obrero, a Minnie como una vendedora de almuerzos, y el villano del episodio es Pete, quien trata de conquistar a Minnie por la fuerza. Además, es el capataz de la obra, motivo de burla constante en el episodio. Lo llamativo de este cortometraje es la manera en que retratan a las maquinarias. Desde el comienzo nos muestran a Mickey manejando un tractor que parece tener vida propia, pues tiene una expresión de enojo al trabajar (**Fig. 9**), y una cara más amigable al estar cerca de Minnie, como si sintiera lo mismo que Mickey. Por otro lado, los obreros también son retratados como parte de un engranaje, es decir, autómatas que realizan las mismas tareas (**Fig. 10**).

Las preocupaciones de la masa acerca de la constante convivencia con las nuevas tecnologías de la vida urbana es una temática que no solo se presenta en *cartoons*, sino también en otro tipo de películas. Un ejemplo claro de ello sería la película de ciencia ficción *Metropolis* (1927) del director Fritz Lang. Más que retratar el modo de vida de la época, Lang lleva a lo visual el miedo colectivo de la suplantación de los humanos por la tecnología. El análisis de González sobre la película menciona:

En ella, de forma soterrada, se plantea la producción estandarizada y en cadena, con la consiguiente deshumanización y automatización del hombre al servicio de la máquina, así como la sustitución del obrero por estos artefactos. Los trabajadores llegan a formar parte de la máquina, son conducidos al Moloc mecánico que se alimenta de su sangre y serán reemplazados por una nueva raza de esclavos autómatas, creándose la «mujer robot» como prototipo femenino de este nuevo ejército. (2006, p. 42)

La megalópolis de la película está ambientada en el año 2026 y organizada en dos divisiones: en el mundo de los rascacielos se encuentra la clase intelectual que dirige la ciudad,

mientras que en la parte subterránea se encuentran los obreros que se ocupan del funcionamiento mecánico de la ciudad, son meros autómatas. Además, se hace visible cómo las condiciones de trabajo del obrero se ponen al servicio de la máquina a tal punto que termina consumiendo su vida. En particular, la maquinaria principal que mantiene a todo Metrópolis es retratada de forma macabra, pues termina quitándole la vida a muchos obreros.

Desde aquí ya podemos ver un retrato del miedo colectivo a la interacción entre el humano y la máquina. Los obreros quieren revelarse ante la esclavitud a la que son sometidos mediante la violencia y tienen como líder sindical a la protagonista María (**Fig. 11**). Ella es retratada como madre, como protectora, y anuncia la llegada de un mediador que solucionará los conflictos entre ambas clases, sin necesidad de emplear la violencia: “El mediador entre las manos y el cerebro debe ser el corazón”, se lee en uno de los carteles de esa película muda.

El presidente de Metrópolis, ante el miedo por la llegada del mediador, elaboró un plan para eliminar a los obreros. Para lograrlo, necesitaba que estos se rebelen de forma violenta, lo cual no era posible por la influencia de María. Por esta razón, le ordena al científico Rotwang fabricar un ginoide (**Fig. 12**) que tenga el aspecto de María, cuya misión es desprestigiarla para así fomentar la violencia. Considerando que esta es la primera vez que una ginoide es representada en el cine, resulta sintomático que la primera representación de la inteligencia artificial respecto de la mujer esté asociada a lo malévolo.

El temor del reemplazo humano por la tecnología y que esta adquiera “vida propia” se cumplen en este *film*. No es sino hasta el final cuando la Falsa María trasciende los deseos del presidente y de su creador, actuando por cuenta propia, que los obreros comprenden que han sido engañados por una máquina. Sobre esta película en particular, vale la pena recordar el punto de vista de Pedraza, quien sostiene que ella: “[...] es fruto de su tiempo histórico, que la sitúa entre la cultura tradicional y romántica burguesa alemana y la naciente ideología modernista y futurista, fruto de una nueva fase de la revolución industrial” (2000, p. 29).

En suma, los ejemplos que hemos mencionado nos han permitido entender con mayor claridad la importancia de analizar las nuevas formas de recepción que empiezan a predominar en un nuevo panorama social. La búsqueda benjaminiana de una interacción concertada entre

estas nuevas técnicas y los humanos responde no solo al miedo colectivo de la gran ciudad y las nuevas formas mecanizadas de trabajo, sino también a la creciente participación colectiva en las nuevas formas artísticas de entretenimiento. Debido a la proximidad táctil con los aparatos y a las nuevas preocupaciones del siglo XX, la concepción estética ligada a la distancia contemplativa se vuelve inoperante al momento de considerar aspectos artísticos y sociales.

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.

3.3 El esteticismo y los peligros de las nuevas condiciones de la reproducción técnica

Hasta ahora hemos podido observar que en el análisis acerca de las nuevas experiencias del arte posaurático Benjamin emplea conceptos innovadores para su época, tales como su definición de “aura”, “percepción táctil”, “shock” e “inconsciente óptico”. Como el mismo filósofo resalta, la importancia de no usar conceptos estéticos tradicionales en sus tesis es una forma de resistencia a la manipulación del fascismo y se podría afirmar que:

Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados —como "creatividad" y "genialidad", "valor imperecedero" y "misterio"— cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista. Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte. (Benjamin, 2003, p. 38)

Como hemos visto en el primer punto de este capítulo, la masa empezó a adquirir un rol preeminente en el cine a través de la supervisión; es un hecho que para Benjamin adquiere un valor político, aunque no ignora los peligros a los que la masa está expuesta. La proletarización del hombre común, junto con el surgimiento de fenómenos de masas, y la forma en que el fascismo hace uso de ello es un acontecimiento que no puede ser ignorado, por razones políticas (2003, p. 96).

Benjamin, al ser uno de los representantes del pensamiento marxista moderno, vincula la relevancia política de la masa a un hecho histórico relevante como el crecimiento de la

proletarización. El proletariado es una clase social desposeída que va emergiendo a medida que la propiedad se convierte en capital del comercio y la industria, es decir, es una masa que solo posee su fuerza de trabajo y se ha convertido en grupos de trabajadores asalariados. Por esta razón, su importancia política y revolucionaria radica en la eliminación de las condiciones que hicieron posible la existencia de esta clase obrera (Marx, 1974, p. 90).

Para Benjamin, la tarea revolucionaria del proletariado no puede ignorar los intentos del fascismo de organizar a las masas, ya que esta doctrina va en contra de sus intereses: “Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones” (2003, p. 96). Además, Benjamin retoma la problemática del culto a las estrellas de Hollywood para resaltar el peligro que ha desencadenado el accionar de la masa en los objetivos del fascismo:

Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él conserve aquella magia de la personalidad —misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil— ; también su complemento, el culto del público fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase”. (2003, p. 74)

Estos hechos representan una amenaza para el accionar de la masa, pues la desvincula de su rol político y social. Así, la autoridad que había ganado con la supervisión — no solo hacia el intérprete de cine, sino también hacia los políticos, como veremos en el siguiente punto— pierde su aspecto revolucionario.

El fascismo, en la forma de un Estado totalitario, encuentra en la estetización de la vida política la vía para lograr sus objetivos respecto a la masa. Este enfoque en la vida política fue respaldado por los aportes de figuras relevantes para el desarrollo del fascismo, como el poeta Gabriele D'Annunzio; el ideólogo fascista y fundador del movimiento futurista Filippo Tommaso Marinetti y, finalmente, Adolf Hitler. De acuerdo con Benjamin, los intentos del fascismo en organizar a la masa logran su objetivo en la estetización de la guerra. Esto se debe a que:

La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad. (Benjamin 2003, pp. 96-97)

En opinión de Benjamin, la estetización de la guerra es el riesgo que ha traído consigo el ideal de *l'art pour l'art*, el cual, de la misma manera que el arte aurático autónomo, representa “[...] la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo” (2003, p. 50). Este ideal defendía un arte independiente, sin preocuparse por su impacto social y sin comprometerse con cualquier cuestión política.

Benjamin acuña el concepto de “estetización de la política” para señalar las consecuencias de una concepción de la autonomía del arte, en la cual no importa la justicia o injusticia de la guerra, ni los daños que ocasione. En palabras de Paredes: “La transferencia del disfrute estético al campo de la guerra es, para Benjamin, una muestra paradigmática de cómo se estetiza la política, al punto de que ésta sólo es medida por su belleza” (2009, p. 93). Para nuestro autor, el Manifiesto de Marinetti llamado “Estética futurista de la guerra”, cumple un rol importante como argumento para la estetización y apología fascista a la guerra. Según el movimiento futurista, 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. Como afirma Marinetti:

[...] 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 enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. 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 [...] Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica [...] sean iluminados por ellos. (como se citó en Benjamin 2003, p. 97)

El texto de Marinetti fue publicado el 20 de febrero de 1909 en el diario francés *Le Figaro*. Tenía como propósito romper con la tradición artística italiana, mediante la exaltación de las máquinas y la velocidad con las que se desplazan. Es así como la poesía, la literatura y el arte en general abarcaron un terreno que no había sido explorado antes. Si nos centramos específicamente en la pintura futurista, podemos encontrar aquellos elementos que Marinetti consideraba como fuente de inspiración para los artistas que seguían dicha corriente. 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. 13 y 14**).

En las pinturas *La Strada Entra Nella Casa* (1911) y *Visiones simultáneas* (1911-1912), Boccioni retrata las nuevas formas de interacción entre máquinas y humanos. En términos benjaminianos se podría decir que ambas pinturas retratan este acercamiento de los nuevos medios de producción en la masa, aunque en *Visiones simultáneas* se encuentra mayormente representado el discurso de Marinetti sobre la sinfonía de la guerra, hay allí un tanque de guerra como parte de la vida cotidiana. Ahora, si queremos hablar de una interacción profunda entre edificios, personas, fábricas y el movimiento de la ciudad, un gran ejemplo de ello es “La calle entra en la casa” porque retrata esta “nueva sinfonía” a tal punto que hace de toda la atmósfera una especie de gran maquinaria con ayuda del cubismo.

Aunque ambas pinturas retratan una época posaurática, no renuncian al ideal del *l'art pour l'art*, pues la belleza estética termina siendo la única prioridad frente a las consideraciones éticas o sociales para el movimiento futurista. Como se mencionó anteriormente, a la estetización de la política solo le importa un arte independiente de su función social y no las consecuencias destructivas, dolorosas y desoladoras de la guerra. Ignorar las problemáticas éticas, políticas y sociales es una manera de recalcar la primacía estética pura. Observa Paredes que las balas pueden ser vistas como “orquídeas de fuego” y el ruido de las armas es calificado bajo criterios musicales. Así, cualquier parámetro extra-estético, incluso la discusión en torno a las pérdidas humanas no es tomada en cuenta a la hora de juzgar la actividad artística: “La obra que vale por sí misma, que es completa y plenamente autosuficiente, evade las preguntas éticas y políticas desatadas por la glorificación de un acontecimiento bélico que genera el exterminio de seres humanos” (2009, p. 93).

Otro punto importante para esta discusión es el hecho de que la estetización de la política llevada a cabo por el fascismo no solo usó la guerra para el control de las masas. Resulta conveniente detenernos un momento en el estudio que realiza Diego Paredes sobre el tema. Él resalta cómo los regímenes fascistas de Hitler y Mussolini estetizaron la política en otro sentido, pues enaltecieron al artista y a su capacidad para moldear y producir una obra de arte “De manera análoga a como el artista le imprime su sello a la materia bruta, dándole forma según su ideal de belleza, el gobernante impone su estilo a las masas sin ninguna otra consideración que su perfección creadora. Las personas se convierten así en material maleable, en masas pasivas esperando ser formadas por el gobernante-artista” (2009, p. 94). En esta “actividad artística”, el control o moldeamiento de las masas tuvo un gran soporte en la arquitectura. En el caso del régimen de Hitler, se tiene un registro de su relación con el arquitecto Albert Speer, involucrado en grandes proyectos arquitectónicos como el diseño de plazas gigantescas para la expansión de las masas y la creación de estadios deportivos circulares para que la masa se vea así misma.

Como advierte Paredes sobre la base del estudio de Canetti, las intenciones de Hitler en sus edificaciones estaban cargadas de fines políticos que dirigían conscientemente el comportamiento de la masa. De esta forma “[...] 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” (2009, p. 94). Ahora bien, aunque Benjamin no se enfoca en analizar este segundo aspecto de la estetización política y su interés se dirige principalmente a la exaltación de la guerra, su diagnóstico en torno a la relación entre los humanos y la “segunda naturaleza” es certera.

A partir del manifiesto de Marinetti, Benjamin llega a la conclusión de que la guerra es una evidencia de 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 por parte de las fuerzas sociales (2003, p. 98). Dicha falla en la integración de los métodos de la reproducción técnica se debe al uso antinatural de las fuerzas de producción. Para que el fascismo lograra un control de las relaciones de propiedad en su expansión territorial, se fomentaba una relación antinatural en donde la técnica dominaba las fuerzas humanas y sociales. En contraste con Marinetti, quien consideraba que la guerra era una

forma de superación de los límites humanos por el sometimiento de la máquina, Benjamin afirma:

La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural. En lugar de generadores de energía, despliega sobre el campo la energía humana corporizada en los ejércitos; en lugar del tráfico aéreo, pone el tráfico de proyectiles, y en la guerra química encuentra un medio para eliminar el aura de una manera diferente. (2003, p. 98)

Ahora, en cuanto al vínculo que Benjamin realiza con la eliminación del aura, podemos traer a colación la opinión de Fürnkäs, quien considera que aún hay una invocación de la autoridad que estaba en la obra de arte aurática, lo cual responde a la crisis de la Modernidad y su liquidación de la tradición en la herencia cultural (2014, p. 118). Este hecho es resaltado por Benjamin en la siguiente cita:

[...] la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante del "*l'art pour l'art*". La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. (2003, pp. 98-99)

En efecto, las nuevas experiencias post-auráticas como el *shock* y la percepción táctil predominaban en los usos bélicos de las nuevas tecnologías. Podemos encontrarlo en el *shock* de los proyectiles, en la velocidad de las balas, e incluso en la organización de las masas mediante la arquitectura y su predominancia táctil. Es en este sentido que las condiciones de la reproducción técnica nos permiten entender un hecho histórico tan importante como la Segunda Guerra Mundial. La estetización política empleada por el fascismo usa también estos nuevos modos de percepción para buscar en la guerra un goce estético, una contemplación de un aura inexistente en la destrucción de la humanidad.

Para Benjamin, en contraste con el fascismo, el comunismo “responde” con la politización del arte (2003, p. 99). Debido a la transformación de la industria artística en la que predominaban los valores propios de un arte aurático, se abren nuevas relaciones en el campo de la estética. Benjamin toma dicha oportunidad para promover un arte que use las nuevas tecnologías y así 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.

3.4 El arte sin primacía estética: la función social del arte posaurático

Como indica Benjamin, el crecimiento de las nuevas formas de arte, así como nuestra adaptabilidad a un sistema de aparatos, ha transformado grandemente la antigua industria de los valores predominantes del arte aurático (2003, p. 36). Como vimos en los anteriores puntos de este capítulo, hablar de las nuevas condiciones de la reproducción técnica, en este contexto, es crucial para entender el arte y su relación con el nuevo panorama social.

Para desarrollar este último punto resultan útiles las formulaciones de Paetzold, quien plantea que el concepto de técnica propuesto por Benjamin en sus ensayos ha sido vital para la construcción de una teoría del arte de carácter materialista que permite acercar una 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 (1977, p. 26). Por dichas razones, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, como bien observa Echeverría en la introducción a dicho ensayo, puede ser vista como el escrito de un militante, cuya convicción radicaba en que lo político está presente, incluso, en aquellos espacios aparentemente ajenos a la política. Es un ensayo que sigue la motivación de Benjamin de plantear una relación entre el arte vanguardista y la revolución política (2003, pp. 9, 12).

En líneas generales, nuestro autor plantea que el advenimiento de la técnica no solo trae un cambio en la institución artística, sino también en la vida política. Es mediante su análisis de las condiciones de la reproducción técnica que notamos con claridad 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. En la nota 11 de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin opina sobre el caso de los dictadores de su época, y los considera triunfantes ante el juicio de la masa, del mismo modo que triunfa aquel actor de cine considerada como una estrella de Hollywood:

La crisis de las democracias puede entenderse como una crisis de las condiciones de exhibición del hombre político. Las democracias exhiben a los políticos de modo inmediato, en su propia persona, y lo hacen ante los representantes. El parlamento es su público. Con las innovaciones del aparato de recepción y grabación, que permiten al locutor ser primero oído y poco después visto ilimitadamente por un gran número de

personas mientras habla, la exhibición del hombre político ante ese aparato pasa a primer plano. Los parlamentos se vacían junto con los teatros. 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. El sentido de esta transformación es el mismo en el intérprete del cine que en el político, más allá de la diferencia de sus tareas especiales: persigue la exhibición de determinados desempeños que ahora son comprobables e incluso asumibles, bajo ciertas condiciones sociales, como aquellos que el deporte promovió antes bajo ciertas condiciones naturales. De ello resulta una nueva clase de selección, una selección ante el aparato, de la que salen triunfadores el campeón, la estrella y el dictador. (2003, p. 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. Sobre este punto Bertram (2015) explica que, desde un enfoque de la teoría crítica, podríamos sostener que Benjamin entiende el cambio como aquello que afecta tanto a las estructuras como a las prácticas sociales. Esta postura se diferencia de la de Theodor Adorno, uno de los mayores exponentes de la Escuela de Fráncfort y de la Teoría crítica. Bertram anota además que: “Según Adorno, el arte está comprometido con el reflejo estructuralmente siempre presente pero impotente de las prácticas sociales que atentan contra el sujeto. Por el contrario, Benjamin defiende una concepción del arte que no soporta esa forma de impotencia, sino que conecta el potencial de cambio con el arte” (p. 12).

Según la comparación de Bertram, Benjamin comparte con Adorno el mismo proyecto de formular una estética materialista, pues encuentran en el arte un potencial para la crítica y emancipación, aunque ambos valoran el arte aurático de distinta manera. Mientras que el primero proponía una concepción del arte posaurático como recurso para la crítica, Adorno encontraba un potencial crítico en el propio arte aurático con la ruptura del ciclo de subjetividad que domina a los miembros de una comunidad y que al mismo tiempo es dominada por ellos. Esta propuesta es esencialmente dialéctica, pues romper el ciclo de subjetividad dominante significa comprender de qué manera las actuales estructuras de poder y control, a pesar de su intención de lograr la libertad, terminan contradiciendo este objetivo. Así, se devela que la práctica de la libertad ha entrado en contradicción consigo misma y termina siendo un mito que oprime y somete a los sujetos (Bertram, 2015, p. 2).

Claro está que el aspecto dialéctico de la práctica emancipatoria o liberadora es una preocupación que Benjamin también comparte y que se ve reflejada en su concepto de aura, pues como ya se mencionó en el primer capítulo, la autoridad del arte aurático recaía en su aparente autonomía, una ilusión que se hizo notoria con la emancipación del arte de su función ritual. Ante ello, Adorno, quien fue el interlocutor de Benjamin, coincide con él en que este proceso de desencantamiento de la obra de arte autónoma está relacionado con una época en donde prima la tecnología; sin embargo, no puede aceptar el hecho de que Benjamin haya definido la obra de arte autónoma bajo el concepto de aura (Zamora, 2020, p. 143).

En este punto es importante acotar que Adorno comenta el trabajo de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica en su correspondencia del 18 de marzo de 1936. Piensa que su ensayo ha planteado, al postular la emancipación del arte aurático de su función ritual, una autodisolución dialéctica del mito, que se refleja en el desencantamiento del arte. Por un lado, Adorno está de acuerdo con el elemento ritual que persiste en la obra de arte burgués, aunque usa los términos mágico y mítico, y que han sido asociados a la idea de autonomía estética; por otro lado, considera que Benjamin no ha aplicado una perspectiva lo suficientemente dialéctica, pues al referirse a la obra de arte autónoma como una obra aurática, la ha despojado de cualquier elemento crítico y revolucionario. En palabras que Adorno dirige hacia Benjamin:

[...] ahora usted ha transferido de forma bastante casual el concepto de aura mágica a la "obra de arte autónoma" y le ha asignado rotundamente una función contrarrevolucionaria. No necesito asegurarte hasta qué punto soy consciente del elemento mágico que persiste en la obra de arte burguesa (especialmente desde que intento constantemente exponer la filosofía burguesa del idealismo que se asocia a la idea de autonomía estética como algo mítico en el sentido pleno), sin embargo, me parece que el corazón de la obra de arte autónoma no pertenece en sí mismo a la dimensión del mito –perdona mi manera tópica de hablar–, sino que es intrínsecamente dialéctico, es decir, compone en sí mismo el elemento mágico con el signo de la libertad. (1999, p. 128)

Para Adorno, el nexo dialéctico entre arte aurático y posaurático no es el resultado de la reproductibilidad técnica, como sostiene Benjamin, sino de la propia autonomía estética; considera que la única posibilidad de emancipación de la obra de arte aurática es que el sujeto se deje guiar por ella, pues en ese proceso se va a liberar de las estructuras que estableció para que lo dominen y así lograría romper con aquella ilusión estética de autonomía (Bertram, 2015,

p. 4). No obstante, el diagnóstico de Benjamin y su concepción del arte aurático no se preocupa por una experiencia de ese tipo, puesto que no la considera viable por el hecho de que la experiencia del espectador está socavada por la unilateralidad en la relación entre sujeto y la autoridad del objeto. Para discutir la liberación de dicha autoridad, Bertram considera que Benjamin busca una concepción del arte como crítica práctica. Con ello se visibiliza un nexo entre el arte y ciertas formas de percepción sensorial que adquieren mayor predominancia en las prácticas comunitarias. 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 (2015, pp. 7-11).

Recapitulando, se podría afirmar que el potencial revolucionario en la democratización del arte y en el rol protagónico de las masas en la sociedad, desde la perspectiva de Benjamin, no se basa en una concepción estética ligada a lo puramente racional. Como ya se ha mencionado, nuestro ensayista considera necesario traer de vuelta la concepción griega de la estética que comprende mejor las nuevas formas de interactuar con el arte. Sandoval (2019) comenta que para Benjamin ocurre un hecho revolucionario cuando la producción masificada revive la experiencia sensorial del arte. Como hemos visto, las nuevas técnicas implementadas en el espacio artístico, le otorga al arte un espacio dentro de las dinámicas sociales, configurando diversos aspectos de la experiencia.

Ahora, 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.

Desde la misión pedagógica de Benjamin en torno a las nuevas formas de reproducción artística, se ha hecho un gran énfasis en la función social de estas, pues en el caso del cine, se encuentra un gran poder de organizar a las masas, así como también les brinda autoridad para juzgar; no obstante, su potencial revolucionario no finaliza ahí.

En su conferencia titulada “El autor como productor” (1934), pronunciada en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París, 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. Cita el aporte del dramaturgo alemán Bertolt Brecht y su exigencia hacia los intelectuales como agentes que modifiquen el aparato de producción de acuerdo al socialismo. En efecto, Benjamin (2008b) está de acuerdo con que el rol del intelectual, en tanto autor de una obra, debe ir más allá de servirse de los medios de producción, pues de lo contrario la obra estaría encasillada como una experiencia de renovación espiritual, como lo creía el fascismo.

Para designar la transformación de las formas e instrumentos de producción en el sentido deseado por una *intelligentsia* progresista —es decir, interesada en liberar los medios de producción y servir a la lucha de clases— Brecht acuñó el término *Umfunktionierung* [transformación funcional]. [...] “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. (p. 85)

A esta discusión sobre el modo de usar la técnica, Benjamin añade la distinción que planteó el escritor soviético Sergei Tretiakov sobre aquellos escritores que son meramente informativos y espectadores, a diferencia de aquellos que son operativos e intervienen activamente. Dicha capacidad de acción es parte de una época donde la prensa de la Rusia soviética está experimentando aquella disolución de los límites convencionales de la prensa burguesa: la distinción entre autor y público empieza a desaparecer. Esto se debe a que 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, tanto informativo como operativo (2008b, pp. 81-83).

En una época donde el aura pierde su hegemonía y la masa no solo adquiere autoridad, sino también accesibilidad a la producción de una obra, Benjamin considera que la comprensión del autor como productor no debe aplicarse solo al campo de la prensa (2008b, p. 83). Con ello podemos observar que su objetivo en “El autor como productor” complementa “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. Mientras que en este ensayo resalta el valor político y social del arte posaurático en las masas receptoras, en “El autor como productor” enfatiza la

oportunidad de acción política gracias a los distintos medios de producción. Como comenta Paetzoldt (1977):

El autor operativo no está interesado principalmente en el «carácter de obra» de su producción, sino más bien en la «función organizadora» de su actividad literaria. Debe asumir un doble rol instructivo: por un lado, no sólo entrega un aparato de producción estética, como hace el autor informativo, sino que, por otro, lo altera en un sentido emancipatorio. El autor operativo proporciona a otros autores un «aparato» estético «mejorado», señalándoles así el camino hacia una producción mejor. (p. 28)

Para Benjamin, la concepción del autor como productor hace frente a la problemática de la izquierda intelectual burguesa porque considera que el potencial político revolucionario de esta termina siendo contraproducente a 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 manifestaban su sentir solidario con el proletariado sin tomar acción como productores (2008 b, p. 84). En cuanto al movimiento *Activism*, el ensayista critica la “regla de los intelectuales”, indiferentes a su oportunidad de acción dentro del proceso de producción. De esta manera, su actividad política es concebida desde su individualidad y no en vistas de su capacidad para organizarse y organizar a otros. Como Benjamin explica: 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” (2008b, pp. 84-85).

En una era posaurática, no solo el arte ha pasado por un proceso de democratización, sino que la propia concepción del intelectual debe ser actualizada. Al respecto Enrique Sandoval, en su breve ensayo titulado “Walter Benjamin: estética militante vs. conciencia de clase”, destaca la importancia de Benjamin en la corriente marxista, cuyos intelectuales han heredado una concepción que menosprecia la inteligencia y el accionar del pueblo, pues cuestiona de qué manera dicha concepción afecta los ideales en torno al potencial revolucionario del arte:

Probablemente Walter Benjamin sea uno de los pocos marxistas que logró extirparse este tumor para romper radicalmente con la molesta raíz ilustrada del marxismo: *Sapere aude*. De entre sus textos, hay uno en el que se plantea directamente la crítica de la

relación entre los productores (podríamos decir intelectuales) y los consumidores [...] En El autor como productor, Benjamin se pregunta si la producción artística debe subordinarse a los virajes y estrategias políticas del partido para alcanzar un estatus de “arte revolucionario” [...] Para Benjamin lo revolucionario se halla en la masificación democrática de aquello que revive los sentidos e implica una transformación de las formas de producción estética para pensar en la cabeza de los otros”. (2019)

La tarea de pensar “en la cabeza de los demás” puede malinterpretarse como si Benjamin estuviera a favor de la politización del arte empleada por el socialismo en respuesta al fascismo, como bien declara en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (2003, p. 99). Sin embargo, la 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).

En “El autor como productor”, Benjamin nos recuerda el proyecto político del Estado ideal platónico y su relación con los poetas. Platón los destierra del ámbito público, pues consideraba que su autonomía creativa podría ser un riesgo para la comunidad perfecta. De esta manera, plantea una analogía con el contexto político que está atravesando Europa, pues la expansión del fascismo y su libre uso de las nuevas formas de producción artística ha traído consigo una nueva exigencia al artista que afecta su autonomía. Benjamin expresa su descontento: “[...] pero a todos ustedes les resulta más o menos familiar la cuestión de la autonomía del poeta, de su libertad para escribir lo que le plazca. Ustedes no están dispuestos a concederle esa autonomía. Creen que la situación social actual le obliga a decidir al servicio de quién va a poner su actividad” (2008b, p. 79).

Para Benjamin, el despojo de dicha autonomía contradice el propio potencial revolucionario del arte, y con ello socava su función social organizadora. Si bien la postura o tendencia política del autor y de su obra es importante, no es suficiente para organizar a las masas, pues el “pensar en los otros” implica inspirarlos para que se conviertan en productores, así como también a modificar los medios de producción que utilizan. Esperar que un arte supeditado a una utilidad política logre ese efecto, eliminando la libertad creativa del autor es ingenuo:

Es cierto que el Estado soviético no desterrará al poeta, como hizo Platón; pero le asignará –y es por lo que evoqué la *República* de Platón al principio– tareas que no le permiten mostrar en nuevas obras maestras la riqueza, desde hace mucho tiempo falsificada, de la personalidad creativa. Esperar una renovación en términos de tales personalidades y tales obras es un privilegio del fascismo, que da lugar a formulaciones tan estúpidas [...] Nada más lejos del autor que ha reflexionado profundamente sobre las condiciones de la producción actual, que esperar, o desear, tales obras. Su obra nunca será sólo obra sobre los productos, sino siempre, al mismo tiempo, obra sobre los medios de producción. En otras palabras, sus productos deben tener, más allá de su carácter de obras, una función organizadora, y en ningún caso su utilidad organizativa debe estar supeditada a su valor como propaganda. [...] La tendencia política es una condición necesaria pero nunca suficiente para la función organizadora de una obra. [...] Lo que importa, por tanto, es el carácter ejemplar de la producción, que es capaz, primero, de inducir a otros productores a producir y, segundo, de poner a su disposición un aparato mejorado. (p. 89)

Aunque el elemento creativo en el arte sea importante, Benjamin proporciona un ejemplo de cómo el autor puede innovar en el medio artístico, sin inspirar la crítica social y, por ende, sin cambiar realmente la lógica de mercado a la que está supeditado. Así, cuestiona la tendencia fotográfica contemporánea que seguía el fotógrafo alemán, Albert Renger-Patzsch (**Figs. 15-16**), como parte del movimiento *New Objective*: “Ha conseguido transformar incluso la miseria —al aprehenderla de un modo elegantemente perfeccionado— en objeto de goce [...] si una de las funciones económicas de la fotografía es devolver al consumo de masas, mediante la adaptación a la moda, temas que antes le eran desconocidos (la primavera, los famosos, los países extranjeros), una de sus funciones políticas es renovar desde dentro –es decir, a la moda– el mundo tal como es” (p. 87). Como señala Gelderloos, nuestro ensayista vincula la lógica de la publicidad con la fotografía y la moda para denunciar la manera en que la fotografía no solo abstrae un objeto de su contexto histórico, sino que altera la realidad misma y lo presenta como un objeto nuevo, como objeto de placer al consumo público (2014, p. 553).

A pesar de este hecho, Benjamin considera importante la función política renovadora de la fotografía, la cual ha sido usada con fines consumistas, y establece una nueva exigencia para que los autores o productores progresen políticamente usando dicho aparato de producción y le den un sentido revolucionario, sin la necesidad de supeditarlo a un valor propagandístico:

Cambiarlo habría significado derribar otra de las barreras, trascender otra de las antítesis, que encadenan la producción de intelectuales, en este caso, la barrera entre escritura e imagen. Lo que pedimos del fotógrafo es la capacidad de dar a su imagen un pie de foto

que la desvincule del comercio modesto y le dé un valor de uso revolucionario. Pero esta exigencia la haremos con mayor énfasis cuando nosotros, los escritores, nos dediquemos a la fotografía. Por lo tanto, también aquí el progreso técnico es para el autor como productor el fundamento de su progreso político. (2008b, p. 87)

Justamente, 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, pues en lugar de competir con la radio y el cine, se ha servido del procedimiento del montaje para perturbar la trama. De esta manera se diferencia del teatro tradicional, pues no produce una situación, sino que permite al espectador que la descubra, es decir, al interrumpir la acción obliga al público a adoptar cierta actitud en el proceso de producción de la obra, y también al actor en la producción de su rol.

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 (2008b, p. 90). En lugar de ocasionar en el público diversos sentimientos a través de la trama, el teatro épico se ocupa de alejarlo de forma duradera, a través del pensamiento, de las condiciones en las que vive (2008b, p. 91). Esto no significa 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 alemán encuentra en las risas¹³ ocasionadas por el tipo de teatro de Brecht una oportunidad para que el público piense. Como menciona Benjamin (2008b): “En particular, la convulsión del diafragma suele proporcionar mejores oportunidades para pensar que la convulsión del alma. El teatro épico es provechoso solo en ocasiones de risa” (p. 91). Benjamin reconoce, pues, la capacidad libre de organización y pensamiento del espectador sin la necesidad de someterlo a un arte que retrate

¹³ No obstante, cabe resaltar que Benjamin no valora la risa en todas las formas de producción artística, como es el caso del cine, pues eventualmente considera que no es revolucionaria. Ver más en: Ibarlucía, R. (2022). “El Ratón Mickey como figura de lo no-humano en Walter Benjamin: el Märchen, la nueva risa y el ojo surreal del cine. En *IV Jornada Walter Benjamin 19-21 de octubre de 2022, Ensenada, Argentina. De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no humano)*. Centro de Investigaciones en Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

estrictamente su condición de trabajador, como lo hacía el socialismo, 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. Así, la trituración del aura de la obra de arte, gracias al 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. Las nuevas prácticas sociales en torno a las obras de arte han brindado una oportunidad política revolucionaria no solo a la masa, sino también a los autores. Se ha ampliado su capacidad creativa para producir arte y modificar los aparatos de los cuales se sirven para lograrlo.

Si bien es cierto que la era de la reproductibilidad técnica ha traído consigo un peligro de libertad creativa que podemos observar claramente en el fascismo, así como limitaciones para la liberación de las masas y para la lucha del proletariado por parte del capitalismo y su aprovechamiento de la distracción en la recepción, como en el caso de las Galerías Lafayette y el culto a las estrellas de Hollywood, también ha eliminado la estricta brecha entre autor y espectador. Este hecho es valorado por Benjamin, pues invita a cuestionar el papel del autor intelectual burgués y le exige tomar acción dentro de la lucha de clases sin obligarlo a producir una forma de arte determinada. Sus innovaciones en el sistema de aparatos no solo son un progreso técnico, sino también político 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.

Conclusiones

Este trabajo ha buscado responder una pregunta clave para entender el pensamiento de Walter Benjamin y su inquietud por la posibilidad de una práctica revolucionaria del colectivo, en un contexto donde surgen nuevas técnicas de reproducción que han puesto en riesgo el régimen estético aurático. Mediante el análisis de nuestro texto central, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, y de los textos auxiliares como “Pequeña historia de la fotografía”, “El autor como productor” y, de manera breve, “París, Capital del siglo XIX”, hemos concluido que con el advenimiento de las nuevas técnicas de reproducción, la trituration del aura de la obra de arte ha brindado al receptor la posibilidad de cuestionar la autoridad del objeto estético, otorgándole mayor agencia en la recepción colectiva de las obras de arte posauráticas, lo cual le permite al colectivo hacer un uso crítico del arte en el ámbito social y político para lograr una práctica revolucionaria.

En cuanto al primer capítulo, el presente estudio aborda las diferencias fundamentales entre las producciones artísticas auráticas y las posauráticas. Con ello no se pretende sugerir una interpretación simple de ambas que las entienda como opuestas entre sí y donde un tipo de producción sucede a otro. En su lugar, buscamos hacer una reflexión histórica que comprende el aura no solo como un concepto que abarca la descripción de una obra de arte, sino también un modo de experiencia compleja que va de la mano con una determinada estructura de percepción, así como de la exaltación de valores que otorgan autoridad a una obra de arte. De esta manera, se concluye que las nuevas condiciones de reproducción técnica representan un cambio fundamental en la experiencia tradicional de las obras de arte porque responden a un contexto donde resalta la necesidad de una nueva forma de interactuar con los objetos.

El segundo capítulo muestra con mayor claridad la lógica detrás de los nuevos mecanismos de producción, como la fotografía y el cine, para lo cual describimos aquellos recursos técnicos que los terminan convirtiendo en un arte destinado a las masas. Hemos hecho mayor hincapié en el cine, pues el uso creativo de los nuevos mecanismos lo lleva a liberarse por completo del aura, al crear una realidad que termina siendo dependiente de los aparatos de los que se sirve. La penetración de la realidad por parte del mecanismo cinematográfico nos permitió discutir una nueva forma de interacción entre el ser humano y la “segunda técnica”,

entendida como una segunda naturaleza; entre el público y el cine; entre el actor y los aparatos, etc., donde los valores tradicionales de la singularidad y la distancia no se encuentran presentes, ni tampoco son respetados. Así, llegamos a la conclusión de que, en comparación con el desarrollo de la fotografía, Benjamin juzga el cine como una creación propia de una época donde el aura se encuentra en crisis, pues penetra la realidad misma y con ello cambia fundamentalmente nuestra interacción con el objeto estético.

El tercer capítulo viene a ser la sección más extensa de este trabajo, pues hemos retomado las ideas principales de los anteriores apartados, para analizar con mayor detenimiento un nuevo panorama social rodeado por nuevos mecanismos de producción dedicados a una recepción en la distracción. Vimos que dicho modo de recepción propicia experiencias táctiles, visuales y de *shock*, en las cuales Benjamin observa riesgos, pero también oportunidades políticas. Desarrollamos el proyecto pedagógico y político benjaminiano que concibe la técnica como liberación y el arte como *αἴσθησις*, para resaltar la función social del arte post-aurático que pone en crisis el arte tradicional con la democratización que otorga mayor importancia al cuerpo colectivo. Además de ello, mencionamos los peligros de la tecnificación que denuncia Benjamin, como la alteración psíquica de la masa ante el dominio incontrolable de los aparatos en la vida cotidiana, y el fascismo, con su estetización de la política que busca alterar la función social del arte con el fin de despojar a la masa de su capacidad organizativa para la lucha de clases.

Finalmente, en la última sección nos enfocamos en expandir nuestro análisis en torno a la oportunidad revolucionaria de las masas que anuncia Benjamin en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. Así, se analizó “El autor como productor” y se llegó a la conclusión que el potencial político de los nuevos aparatos de producción no solo involucra a la masa receptora, sino también al autor intelectual que produce obras de arte, de tal manera que la división tradicional entre autor y espectador termina disipándose. En comparación con el proyecto político platónico que, en palabras de nuestro autor, “destierra al poeta”, y la politización de la estética del socialismo que limita las creaciones del artista, resaltamos la importancia que tiene para Benjamin el uso revolucionario del arte que altere los propios medios de producción de los que se sirve, pues les da mayor agencia en su vida social y política.

Podemos decir que, gracias a su enfoque histórico materialista, Walter Benjamin nos brinda las herramientas para un diagnóstico de la sociedad que no solo se basa en una discusión de conceptos, sino también de aquellos mecanismos que empiezan a alterar nuestra forma de interactuar con cualquier objeto de experiencia. Acompañado de un análisis multidisciplinario, nuestro ensayista amplía el enfoque filosófico del arte, lo cual nos permite analizar nuevas formas de hacer arte y reconocer nuevas corrientes artísticas que podemos encontrar en películas, obras de arte. El presente trabajo ha buscado hacer uso de dichas herramientas para comprender el proyecto pedagógico-político de Benjamin y seguir incentivando su lectura para reflexionar sobre nuestro modo actual de interacción con los objetos de experiencia y su vínculo con nuestro pensar político.



Bibliografía

Aguilar, D. F. (2023). *Otra re-traducción de Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire* [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/64142>.

Adorno, T. W., & Benjamin, W. (1999). *The complete correspondence, 1928-1940*. Harvard University Press.

Benjamin, W. (2016). *Protocolos de ensayos con las drogas* (R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Eds.; A. Brotons, Trad.) Abada Editores.

(2013 a). *Pequeña Historia de la Fotografía*. (M. José, Ed., Trad.). Pre - Textos.

(2013 b). *Obras. Libro V, Vol. 1, Libro de los pasajes*. (R. Tiedemann, Ed., J. Barja, Trad.). Abada Editores.

(2008 a). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version*. En Michael W. Jennings (Ed.), *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Belknap Press.

(2008 b). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version*. En Michael W. Jennings (Ed.), *The Author as Producer*. Belknap Press.

(2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (B. Echevarría, Ed.; A. Weikert E., Trads.). Itaca.

(1993). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, España: Taurus.

- Bertram, G. (2015). Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice. En N. Ross *The aesthetic ground of critical theory: New readings of Benjamin and Adorno*. (pp.1-16). New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Costello, D. (2005). Aura, face, photography: Re-reading Benjamin today. En A. Benjamin, *Walter Benjamin and art* (pp. 164-184). Continuum.
- De Pedro, A. (2021a, marzo 17). La fotografía: el arte que nació de la mercancía. *ReVlat*. Red de Estudios visuales latinoamericanos. <https://www.revlat.com/single-post/la-fotograf%C3%ADa-el-arte-que-naci%C3%B3-de-la-mercanc%C3%ADa>
- (2021b, junio 7). Walter Benjamin. a propósito del cine. *ReVlat*. Red de Estudios visuales latinoamericanos. <https://www.revlat.com/single-post/walter-benjamin-a-prop%C3%B3sito-del-cine>
- Desideri, F. (2005). The mimetic bond: Benjamin and the question of technology. En A. Benjamin, *Walter Benjamin and Art* (pp. 108-120). Continuum.
- Diels, H. & Kranz, W. (1954). *Die fragmente der Vorkosokratiker* [vol. 1]. Griechisch und Deutsch. Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Eiland, H. (2005). Reception in Distraction. En A. Benjamin, *Walter Benjamin and Art* (pp. 3-13). Continuum.
- Ferris, D. (2008). *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge University Press.
- Fisher, J. A., & Potter, J. (1997). Technology, appreciation, and the historical view of art. *Journal*

of Aesthetics and Art Criticism, 55(2), 169. <https://doi.org/10.2307/431262>

Fürnkäs, J. (2014). Aura. En M. Opitz & E. Wizisla (Eds.), & M. Belforte & M. Vedda (Trads.),

Conceptos de Walter Benjamin (pp. 83–158). La cuarenta.

Gaos, J. (1940). *Antología filosófica: la filosofía griega*. Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw3877>

Gelderloos, C. (2014). Simply Reproducing reality— Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on photography. *German Studies Review*, 37(3), 549–573.

González, C. (2006). “Metrópolis. La imagen de la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang”. *Revista Latente*, 4, 42-52. <https://doi.org/10.25145/j.latente>

Hansen, M. B. (1987). Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique*, 40, 179-224. <https://doi.org/10.2307/488138>

Ibarlucía, R. (2022). El Ratón Mickey como figura de lo no-humano en Walter Benjamin: el Märchen, la nueva risa y el ojo surreal del cine. In *IV Jornada Walter Benjamin 19-21 de octubre de 2022 Ensenada, Argentina. De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no humano)*. Centro de Investigaciones en Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Kagami, Y. (2020, octubre 8). *Notes on Walter Benjamin's The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction for my ARTS1 students*. Medium. <https://medium.com/@yarikagami/notes-on-walter-benjamins-the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction-for-my-arts1-5cb3885a8286>

Kaufman, R. (2005). Aura, still. En A. Benjamin, *Walter Benjamin and Art* (pp. 121-147).

Continuum.

Lindroos, K. (1998). *Now-Time Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's philosophy of history and art*. SoPhi Academic Press.

Lukács, G. (2010). *Teoría de la Novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica* (M. Ortelli, Trad.; 1.^a ed.). Ediciones Godot.

Marx, K., & Engels, F. (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* (W. Roces, Trad.). Ediciones Grijalbo.

Mourenza, D. (2014). Walter Benjamin, film and the “anthropological-materialist” project. Whiterose.ac.uk. Recuperado el 30 de setiembre de 2023, de https://etheses.whiterose.ac.uk/8041/1/Mourenza_D_FAHACS_PhD_2014.pdf

Paetzoldt, H., & Westphal, S. (1977a). Walter Benjamin's Theory of the End of Art. *International Journal of Sociology*, 7(1), 25–75. <https://www.jstor.org/stable/20629747>

Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, 34, 91–98. <https://doi.org/10.7440/res34.2009.08>

Pérez, P. (2014). Cómo entender y estudiar la conciencia de clase en la sociedad capitalista contemporánea. Una propuesta. *Theomai*, 29, 121–140. Redalyc.org. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12431432007>

Romero Cuevas, J. M. (2019). Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine. *Revista de Filosofía*, 44(2), 161–174. <https://doi.org/10.5209/resf.66048>

Sandoval, E. (2019, agosto 15). *Walter Benjamin: Estética militante vs. conciencia de clase*.

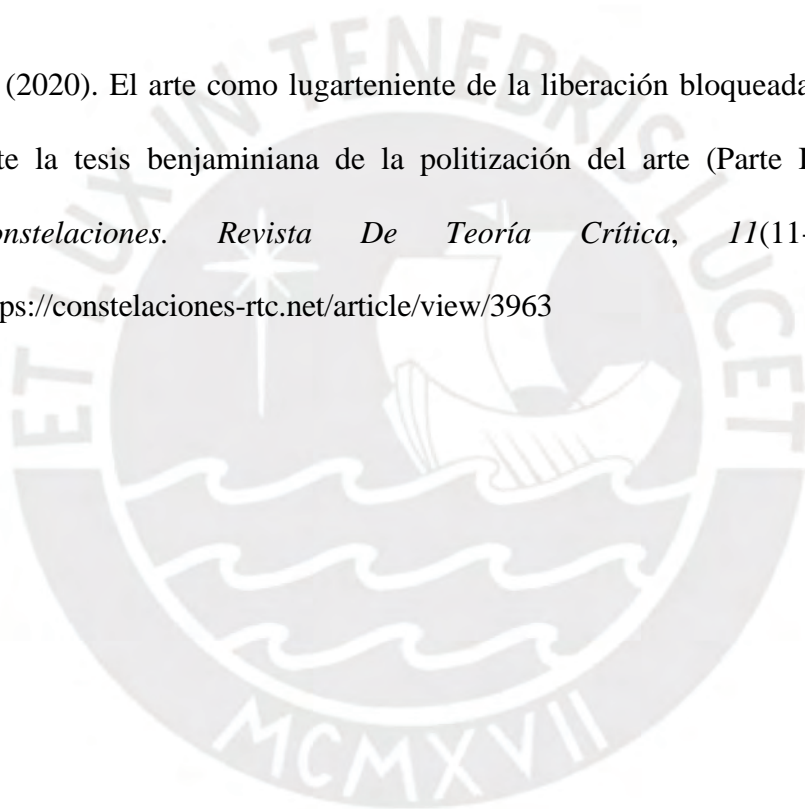
Colectivo Ratio. Recuperado el 6 de marzo de 2024, a partir de <https://ratiocolectivo.wixsite.com/ratio/post/2019/08/15/walter-benjamin-est%C3%A9tica-militante-vs-conciencia-de-clase>

Sarasola, B. (2019). La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos.

Revista de Filosofía, 76, 167-184. <https://doi.org/10.4067/s0718-43602019000200167>

Zamora, J. A. (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. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/3963>



Galería de imágenes



Fig. 1 Van Gogh, Vincent, *The Starry Night*, óleo sobre lienzo, 73.7 x 92.1 cm, MoMA, 1889.



Fig. 2 Van Gogh, Vincent, *Daubigny's Garden*, óleo sobre lienzo, 51 cm x 51,2 cm, Museo Van Gogh, 1890.



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



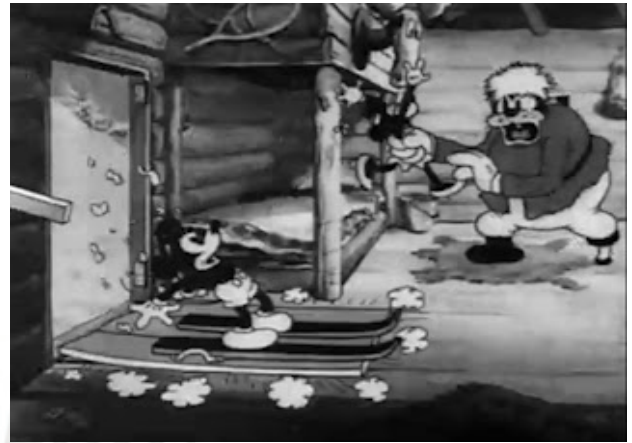
Fig. 4 *Retrato de Franz Kafka cuando era niño* [reproducción], 7.25 x 11 cm, Leo Baeck Institute [F 11140], sin fecha.



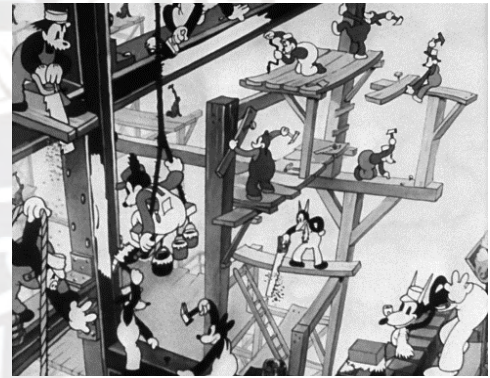
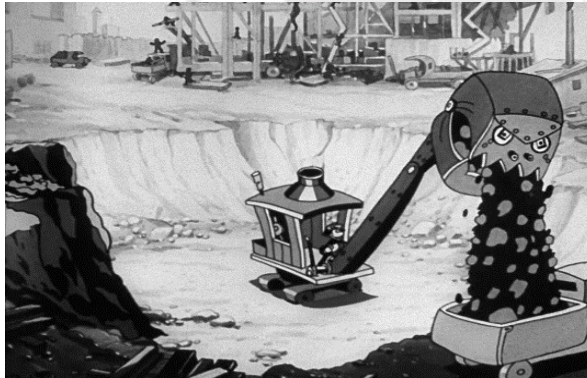
Fig. 5 Hill y Adamson. Sir John Wortley y Georgiana Short Wortley. Colección Manuel Álvarez Bravo, 1846.



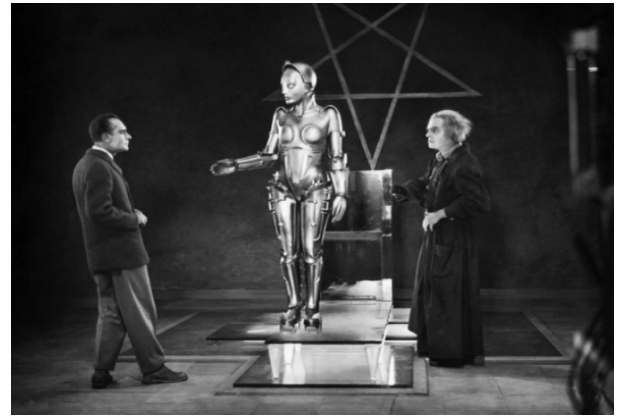
Fig. 6 Atget, E. *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*, 17.7 x 22.5 cm, Gilman Collection, 1924.



Figs 7 (izq.) y 8 (der.): Jackson, W. (dir.). *The Klondike Kid* [fotogramas de la película]. Walt Disney Productions, 1932.



Figs. 9 (izq.) y 10 (der.). Fotogramas de *Building a building* (1833), Walt Disney Productions, 1933.



Figs. 11 (izq.) y 12 (der.). Lang, F. (dir.) (1927). *Metropolis* [fotogramas de la película]. UFA.

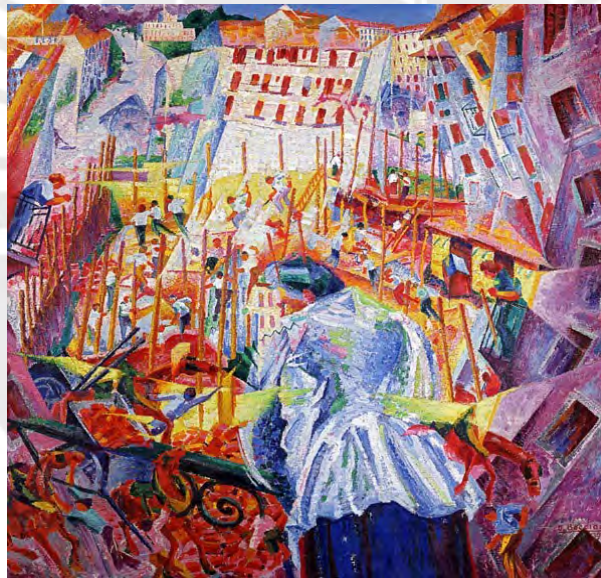


Fig. 13 Boccioni, Umberto (1882-1916). *La calle entra en la casa*, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Museo estatal de Hannover, 1911.



Fig. 14 Boccioni, Umberto (1882-1916), *Visiones simultaneas*, óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm, Museo de Heydt, 1911-1912.



Fig. 15 Regner-Patzsch, Albert. *Laufkran mit Eisenbarren im Hochofenwerk Herrenwyk*. Gelatin Silver Print, 23 x 17.1 cm. (9.1 x 6.7 in.), 1928.



Fig. 16 Regner-Patzsch, Albert. A little fence. Gelatin Silver Print, 23.3 x 38.5 cm. (9.2 x 15.2 in.), 1925-1926.

