

Walter Benjamin: Hacia un nuevo concepto de arte

Walter Benjamin: Towards a New Concept Art

Fernando Huesca*

RESUMEN

Walter Benjamin construye una teoría estética, frente y en oposición a la estética hegeliana que tiene su centro de atención en la consideración conceptual del arte, como producción social humana. La estética hegeliana se propone hacer evidentes, a la mirada teórica, los *poderes éticos* que funcionan en el ámbito de vida social del hombre. Se trata de una visión sobre el arte y la estética que lo estudia, esencialmente teórica y contemplativa. Benjamin elaboró una serie de consideraciones críticas hacia esta visión del arte y la estética, así como una serie de directrices operativas hacia lo que los artistas y los estetas podrían y deberían acometer y proponerse en el seno de una época dominada por el capitalismo —como modo de producción y por la técnica, en general, como segunda naturaleza, en la cual el ser humano vive y se desarrolla. En la visión marxista de Benjamin, la economía y la técnica, bajo un empleo capitalista, son instancias de enajenación humana que deben reconducirse hacia un modo social, político y económico más favorable al desarrollo pleno del ser humano. Su apuesta filosófica es no solo la comprensión, sino la transformación de la realidad.

Palabras clave: arte, estética, crítica, revolución, técnica.

ABSTRACT

Walter Benjamin constructs an Aesthetic theory, in opposition to Hegelian Aesthetics, which has its center of attention in the conceptual consideration of art, as human production. Hegelian Aesthetics, intends to make evident, to the theoretical view, the *ethical powers*, which operate in the sphere of Man's social life. It is a consideration of Art, and the science of Aesthetics which studies it, essentially theoretical and contemplative. Benjamin constructed a series of critical considerations to this view on art and Aesthetics, as well as a series of practical guidelines to what artists and aesthetes could and should do and intent to in the midst of an epoch dominates by Capitalism as a mode of production, and by technique, in general, as a second nature; in the Marxist consideration of Benjamin, economy and technique, under a Capitalist use, are instances of human alienation which should be transformed towards a social, political and economic mode, more favorable to the full development of Man. His Philosophical stance is not only to comprehend, but to transform reality.

Key words: art, Aesthetics, criticism, revolution, technique.

* Colegio de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras BUAP

Si no hay como mantener el concepto de obra de arte para aquella cosa que aparece cuando una obra de arte es convertida en mercancía, debemos entonces, de manera cuidadosa y prudente, pero con valentía, abandonar dicho concepto.

B. Brecht

I

La estética de G. W. F. Hegel es un referente obligado para abordar los conceptos de arte y obra de arte: “La estética de Hegel representa en el terreno de la filosofía del arte la culminación del pensamiento burgués, de las tradiciones burguesas progresivas” (Lukács, 1965: 123). En efecto, la reflexión sistemática hegeliana en torno al arte funge como culminación de un proceso reflexivo que va desde los griegos hasta I. Kant, de manera que en ella podemos encontrar una síntesis de las principales interrogantes y temáticas con respecto la actividad artística, a la obra de arte y a la función que ellas cumplen en la realidad humana que se habían suscitado hasta inicios del siglo XIX. En lo tocante al conocimiento estético (en el sentido tanto del conocimiento acerca de la *facultad* sensible, a la manera de I. Baumgarten y Kant, como del conocimiento acerca del arte, su historia y sus determinaciones conceptuales) cabe apuntar que hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX se da una acentuada reflexión en torno a cuestiones estéticas; esta es la época de Winckelmann, de Lessing, de Kant, de Schiller, de Goethe, de los hermanos Schlegel, de Schelling, de Hölderlin, entre muchos otros que, de una u otra manera, hicieron importantes aportes a la historia de la estética. En el sentido de sintetizar las tendencias e intereses de los autores arriba mencionados es como puede hablarse de Hegel como “broche final” (Szondi, 1992: 143) de esta época.

El filósofo de Stuttgart define en sus lecciones de estética (mismas que dictó en Heidelberg y Berlín, entre 1817 y 1830) al arte como “un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu” (Hegel, 2006: 51). Así el hombre, tanto individual como tomado en colectivo, como en un pueblo, deposita sus convicciones e inquietudes en el arte que produce y, así, las obras de arte de todos los tiempos incorporan saberes, verdades incluso, que revelan momentos en la autoconciencia de la humanidad. Estas verdades pueden ser tomadas como el contenido del arte, al cual Hegel llama “idea”, “lo espiritual” o “fin último” (Hegel, 2006: 97); de esta manera, en el sentido de expresar el “fin último” de la realidad, de la vida del hombre y del espíritu del mundo, el arte comparte el lugar supremo en el sistema hegeliano junto con la religión y la filosofía; estas tres instancias son los modos en que se puede captar “lo espiritual” propiamente, si bien de diferentes maneras. El arte lo hará por medio de “apariencia” (Hegel, 2006: 99), la religión por medio de la representación (o pensamiento pictórico), y la filosofía por medio del concepto. Cabe mencionar que al acercarse las primeras dos instancias a los terrenos de la conceptualización filosófica se aproximan a su disolución, en la medida de mostrar la insuficiencia de sus formas para dar expresión y claridad a un contenido que en tanto espiritual, busca ser comprendido de manera diáfana por el hombre, lo cual para Hegel se logra solamente por medio del concepto filosófico.

La estética hegeliana, como podemos apreciar, es una estética que da una importancia central al contenido del arte y, por lo tanto, de la obra artística. No obstante, no debemos perder de vista el hecho de que para Hegel es tan esencial el contenido del arte como su encarnación sensible. En efecto, un tema cen-

tral de toda la filosofía hegeliana es el de la aparición de la esencia o su ligazón dialéctica con el fenómeno. En el terreno del arte, esto implica que el contenido ideal es tan importante como la incorporación sensible, tanto así que esta misma relación define las tres formas esenciales de arte en su teoría (a saber, la simbólica, la clásica y la romántica). Hegel declara: “El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica, es un modo particular [de su aparición fenoménica]” (Hegel, 2006: 53). Es así evidente que contenido y figura (*Gestalt*) se encuentran en una relación estrecha y que las tensiones entre estos elementos derivan en formas de arte que a su vez pueden ser identificadas de maneras determinadas en la historia del arte.

La estética de Hegel es un edificio asombroso en el que el concepto de arte es abordado y dilucidado de manera cabal, sistemática e histórica, de modo que en él se abordan fenómenos artísticos tan diversos como los jeroglíficos egipcios, la escultura griega, la pintura de C. D. Friedrich, la *Zauberflöte* de Mozart y la obra trágica de Shakespeare y Schiller. En todos estos ejemplos, como cabría esperarse, Hegel puede aplicar su visión teórica, percibiendo el contenido espiritual en las obras y elucidando la manera en que la incorporación sensible (escultura, música, pintura, poesía, etcétera) sirve para la manifestación de la idea espiritual.

Ahora bien, la estética hegeliana tiene sus limitantes; es notorio que el mismo Hegel atisbe una tendencia histórica en su tiempo¹ que indicaba el ocaso del arte bello y de la misma posibilidad del arte para expresar los más altos intereses del ser humano. Se trata del ya conocidísimo tema de la *muerte del arte*. Sin entrar en la polémica en torno a aquella cuestión, nos limitamos a citar un texto hegeliano sumamente ilustrativo al respecto:

Para nosotros la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado, es, para nosotros, algo que ha ingresado en la representación, la peculiar representación del arte ya no tiene para nosotros la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo.

[Cabe] lamentar que para nosotros los tiempos bellos hayan pasado, y achacar ello a que la penuria de la vida haya aumentado por la complicación propia de la vida del Estado; lamentar que el ánimo esté prisionero en intereses mezquinos, atendiendo a la utilidad, o que el ánimo general haya perdido la libertad necesaria para vivir el desinteresado disfrute del arte (Hegel, 2006: 63).

Los tiempos modernos no son propicios para la actividad artística por la pérdida de la inmediatez natural, tanto en la creación como en la recepción de tiempos pasados; igualmente, la patencia de “intereses mezquinos” y la pérdida de la “libertad necesaria” para disfrutar del arte explican el hecho de que el arte no pueda cumplir más su elevado destino de mostrar de manera sensible los más altos intereses del espíritu. Nuestra época llama más al análisis y a la reflexión que al satisfacerse en la vitalidad inmediata de un producto artístico. De nuevo, un texto hegeliano ejemplifica inmejorablemente este punto:

El arte ya no procura a nuestra necesidad espiritual la satisfacción que en el arte buscaron otros pueblos en otros tiempos, y solo en él encontraron. Por ello, nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción, abstractas representaciones como tales. Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es

1 Cabe mencionar que Schiller en su *Sobre la educación estética del hombre* había ya sentado una pauta para la crítica de la sociedad moderna, al indicar el envejecimiento humano que produce la división del trabajo y la omnipotencia del interés mercantil.

tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo predominante, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y el pensamiento sobre el arte (63).

Vivimos entonces, de acuerdo con Hegel, una época de reflexión y abstracción antes bien que de contemplación y delectación artística. Las condiciones actuales, materiales (como la sociedad capitalista emergente que se dibuja tenuemente en el texto arriba citado) y espirituales (como el reconocimiento del espíritu como superación dialéctica de la mera naturaleza, lo cual a su vez instituye el reino implacable del pensamiento sobre la caótica vida natural) no son propicias para el arte. Se trata del abandono de la pretensión de que a través del arte se puede restablecer la plenitud vital que la sociedad moderna veda al hombre y del reconocimiento de que el pensamiento es la instancia que, por una parte, evidencia esta moderna insuficiencia del arte y que, por otra, da las explicaciones últimas de los fenómenos de la realidad.

II

Es patente para nosotros que las reflexiones de Hegel pertenecen a un periodo de la historia cuyo desarrollo tecnológico e industrial era todavía inferior al nuestro —la primera locomotora se introduce apenas en el año 1835 a Alemania (Deick, 2008: 118). Si bien los adelantos técnicos de la revolución industrial se difundieron por toda Europa a lo largo del siglo XIX, en el momento de las reflexiones estéticas de Hegel no eran estos todavía algo tan decisivo como para romper con las nociones acerca del arte heredadas por una tradición que abarca más de dos milenios.² El filósofo W. Benjamin toma precisamente este punto de inflexión histórica como punto de partida para elaborar una sugerente reflexión en torno al arte y su papel en la realidad humana moderna (es decir la posterior al siglo XIX). A continuación abordaremos sus tesis en torno al arte posterior a este auge industrial decimonónico, tomando como eje central su reflexión en torno a la “reproductibilidad técnica” que se perfecciona y difunde imperiosamente en el siglo XIX.

Benjamin apunta que el arte, en esencia, ha sido siempre reproducible (Benjamin, 2003: 39); ya sea por medio de la imitación simple, del grabado, de la trasposición o de la imprenta, la reproducción de obras de arte ha sido posible desde siempre.³ Lo que cambia en tiempos recientes, es decir, a partir de hace aproximadamente siglo y medio, es la naturaleza de la reproducción y la facilidad de efectuarla. Gracias a los adelantos de la técnica fotográfica se hizo posible captar imágenes de manera fiel y relativamente rápida. Un retrato que a un pintor podía tomar un periodo considerablemente largo de tiempo realizar podía ser ahora obtenido en un periodo relativamente más corto; adicionalmente, la pericia necesaria para producir una fotografía era relativamente menor a la necesaria para producir un retrato pictórico. Aun cuando en los inicios de la fotografía el proceso de captado y revelado de las imágenes no fuera tan cómodo y sencillo como el actual, el hecho de que realizar una fotografía resultaba más fácil y rápido que pintar un lienzo sigue siendo evidente. Así, el advenimiento de la técnica fotográfica (como también las innovaciones tecnológicas en torno suyo) es considerado por Benjamin como esencial para expli-

2 Aunque, como ya vimos, la influencia es esencialmente negativa, cabe decir, de las condiciones materiales de la sociedad capitalista emergente con respecto al arte, es ya incipientemente considerada por Hegel.

3 Los sumerios de hace seis milenios podían hacer múltiples copias de sellos en arcilla a partir de un rollo de diversos materiales (Kramer, 1978).

car el cambio en las funciones y aplicaciones del arte a partir de la llegada y divulgación de aquella técnica.

“Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra” (Benjamin, 2003: 42), afirma el autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Este tema de la unicidad y pertenencia a un cierto lugar y tiempo es central en la reflexión de Benjamin y es el que impregna la determinación de su concepto de aura. A esta se le define como “Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”, lo cual a su vez implica que “no existe una copia de ella” (Benjamin, 2003: 47). Esta elaboración conceptual es de suma importancia porque permite analizar el fenómeno artístico a partir del inminente auge en la técnica de reproducción de imágenes. En efecto, Benjamin afirma que el arte anterior al advenimiento de la fotografía estaba estrechamente ligado al fenómeno del aura.⁴ Una pintura prehistórica, una escultura griega o una *Madona* de Rafael estaban estrechamente ligadas al lugar y al contexto de su producción. La función que cumplían es inseparable del lugar de su creación y exposición. Con la reproducción técnica moderna, este contexto pasa a segundo plano para dar lugar a nuevas funciones de la obra de arte. En otras palabras, la reproducción técnica destruye el aura de la obra de arte al omitir el “espacio y tiempo” de ella misma (Benjamin, 2003: 48). Sin embargo, al perderse el elemento aura del arte aparecen nuevas funciones para este.

“El valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ [esto es la “original” en cuanto no sometida a reproducción técnica] tiene siempre su fundamento en el ritual” (Benjamin, 2003: 50). El arte, como se encuentra ya apuntado en la reflexión hegeliana⁵, cumple elementos rituales y religiosos muy marcados en sus inicios. Es con el desarrollo histórico y material que el arte adquiere nuevas funciones, incluyendo la artística (Benjamin, 2006: 54). En este punto Benjamin introduce dos nociones que permiten interpretar este fenómeno, a saber: las de “valor ritual” y “valor de exhibición” (Benjamin, 2003: 52). El primero es el ligado estrechamente con la función mágico-religiosa, lo cual es evidente tanto en la pintura rupestre como en la épica y la escultura griega y gran parte de la pintura renacentista, mientras que el segundo es el ligado con la emancipación de la obra de arte del elemento litúrgico y religioso para dar lugar a la aparición de la ya muy conocida para nosotros *función artística*. En efecto, al no estar el arte ya supeditado a los intereses de la religión, pueden entrar en juego en la consideración de elementos como el creador, el gusto y la expresión.⁶ Ahora bien, lo que es central en la reflexión de Benjamin, es que la reproducción técnica contribuye a pasos agigantados en la destrucción del valor ritual del arte: “la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria dentro del ritual” (Benjamin, 2003: 51). La trascendencia social de esto es evidente; mientras que el valor ritual exige un público limitado y selecto, el valor de exhibición demanda un público amplio y extenso: “Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar a otro, tiene más probabilidades

4 Se trata del arte que Hegel tiene esencialmente ante sí: “El significado de la apariencia bella tiene su fundamento en la época de la percepción aurática que se aproxima a su fin. La teoría estética que le corresponde alcanzó su versión más clara en Hegel...” (Benjamin, 2003: 104).

5 Se trata del concepto de *Kunstreligion* [arte-religión] de Hegel, como se encuentra elaborado en su *Fenomenología del espíritu* y su teoría estética.

6 Nótese que estos son elementos centrales en la reflexión estética del siglo XVIII.

de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo” (Benjamin, 2003: 53). En los siglos XVIII y XIX proliferan los salones y los museos, lo cual incrementa la posibilidad de que las obras de arte sean recibidas por un público más amplio que el de tiempos anteriores. Con la reproducción técnica el factor exhibición y posibilidad de transportación del arte aumenta significativamente: “La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (Benjamin, 2003: 43).

Con el desarrollo histórico y de los medios de producción y de técnica de reproducción de imágenes por un lado se ha perdido el valor ritual-religioso del arte, pero por el otro se ha ganado en posibilidad de exposición y sobre todo de exhibición ante las masas.⁷ Esto podría llevarnos a una consideración “optimista” de la cuestión, en tanto suponer que ahora nunca más que antes el público en general tiene acceso a las obras de arte y al legado histórico y cultural que en ellas se contiene.⁸ Lejos de ello, Benjamin considera que las condiciones de producción actuales, en otras palabras, el modo capitalista de producción, hacen que los modos de reproducción técnica no actúen a favor del proletariado⁹ o de las masas, sino en contra de ellas en cuanto limitar las posibilidades que tiene el proletariado de adquirir conciencia de clase, lo cual es indispensable para su ulterior emancipación, y en cuanto negar las posibilidades de entender la relación hombre-sistema de aparatos que el mismo desarrollo tecnológico inaugura. Un lugar central de las reflexiones de Benjamin en torno a esta cuestión es el cine.

El cine es el punto natural de llegada del desarrollo de la técnica de reproducción de imágenes: “Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro” (Benjamin, 2003: 40). La cinematografía surge después del desarrollo de la técnica fotográfica, y de hecho es evidente que es una actividad que requiere como condición de posibilidad la captación fotográfica de imágenes. Así, este es un arte¹⁰ que evidencia a la perfección la patencia de los nuevos medios de reproducción técnica, llegando a proyectar sobre una superficie imágenes en movimiento para dar lugar a todo un nuevo universo de posibilidades de captación y observación de la realidad externa, tanto como de reflexión acerca de la relación entre el hombre y la técnica que ha hecho posible aquella misma proyección continuada de imágenes.¹¹ En efecto, esta es una de las tareas esenciales que Benjamin asigna al nuevo arte: “Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no solo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de este, se hace una representación del mundo circundante” (Benjamin, 2003: 84). Entonces, una función social esencial del cine es mediar en la relación hombre-sistema de aparatos, por medio de la presentación de aquél ante este (como en efecto hace

7 Cabe mencionar que en este punto en Benjamin no hay una consideración negativa del concepto *masa*.

8 Por otro lado, curiosamente podría llevar a la actitud contestataria de la teología del arte o la doctrina de *l'art pour l'art*. (Benjamin, 2003: 50).

9 Benjamin se adhiere a las consideraciones marxistas en torno a la lucha de clases y a la pugna por la superación de la enajenación del proletariado bajo el capitalismo.

10 Ni Benjamin ni nosotros entramos en la polémica acerca del carácter *artístico* del cine en este punto.

11 En cuanto a esto Benjamin apunta que los nuevos medios tecnológicos hacen la suerte de una *segunda naturaleza*, ante la cual el hombre debe realizar un proceso de aprendizaje análogo al que lo llevó al *dominio* sobre la primera naturaleza, es decir, la que ocupaba el imaginario mitológico de nuestros ancestros. El cine, afirma, sería un medio idóneo para efectuar dicho aprendizaje (Benjamin, 2003: 55).

el intérprete cinematográfico al presentarse a sí mismo ante toda una matriz técnica de cableados, cámaras y reflectores), así como por medio de la observación de la realidad externa mediante la cámara, lo cual puede a su vez expandir nuestra capacidad de visión, de manera que cosas imperceptibles a simple vista, puedan ser evidenciadas por medio del cinematógrafo: “Solo gracias a ella [la cámara] tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, de mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente” (Benjamin, 2003: 87). Cabe añadir, que Benjamin tiene una idea muy clara de quien es el receptor de las imágenes del cinematógrafo: se trata de la masa, “los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas [quienes] deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo” (68). Aquí es donde entra el aporte revolucionario de la reflexión estética de Benjamin. Los medios de producción material, al igual que los medios de producción cinematográfica no se encuentran en manos del proletariado (de aquella masa de “habitantes de la ciudad”), sino en manos de “una minoría de propietarios” (78). Lo cual implica que las tareas positivas del cine enunciadas arriba no pueden ser llevadas a cabo, dado que aquella “minoría de propietarios” está menos interesada en las posibilidades cognitivas y liberadoras del cine que en el mantenimiento de las actuales condiciones de producción, lo cual termina negando la función social posible del cine para terminar instaurando un ulterior sistema de enajenación y de ilusión participativa que tiene su culmen en el *star system* de Hollywood y el “enorme aparato publicitario” (78) del capitalismo que pone a su servicio “la carrera y la vida amorosa de las estrellas [y que organiza] consultas populares [y convoca a] concursos de belleza” (78). Así, las posibilidades humanas de *autoconocimiento*, de conocimiento y observación de la realidad y de reflejo de la relación hombre —sistema de aparatos, se encuentran vedadas mientras el capital del cine esté en manos de la “minoría de propietarios”, es decir, de propietarios capitalistas. De ahí surge una de las exigencias revolucionarias de Benjamin en torno de esta cuestión: “La expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado” (78). La historia da ejemplos notorios de las posibilidades de desarrollo del cine cuando este no se encuentra secuestrado por los intereses mercantiles del capitalismo: la URSS vio nacer y desarrollarse artísticamente a D. Vertov, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, A. Sokurov, N. Mikhalkov entre todo un gran número de cineastas que pudieron realizar sus producciones sin cargar con las brumosas e inhumanas exigencias del mercado de consumo.

III

“Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte” (74). Esta función, más inmediata y patente, dadas las condiciones sociales y políticas actuales, que aquella de fungir como medio de aprendizaje de la “segunda naturaleza” de la técnica, es la que explora insistentemente Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En efecto, hemos visto cómo el análisis en torno al cambio decisivo en la noción de arte que inaugura la reproducción técnica deriva en una reflexión sobre las condiciones actuales de invasión por parte del capitalismo, de los medios técnicos que permitirían un aprendizaje de las nuevas condiciones naturales —es decir, la segunda técnica, “la de las máquinas” (55)— en que vivimos al estar insertos en un gran sistema de apa-

ratos. Las técnicas fotográficas y cinematográficas supondrían una posibilidad de afirmarnos como humanos frente a la técnica, a la par de una posibilidad de conocer mejor nuestro entorno y descubrir elementos otrora desconocidos en él. No obstante, el acaparamiento tanto de los medios de producción como de los medios artísticos (y cinematográficos, por supuesto) por parte de los propietarios capitalistas impide la realización de aquellas tareas por parte del arte y del cine. Es aquí donde de nuevo Benjamin ofrece pautas teóricas para dirigirnos en el aparentemente infranqueable paradigma de la producción artística bajo el capitalismo.

En una conferencia leída en Berlín en 1934 con el título *El autor como productor*, Benjamin establece tres tareas a seguir por los intelectuales y los escritores (y podríamos nosotros añadir, por los artistas en general) que estén interesados en adaptar el aparato de producción a los fines de la revolución del proletariado: impulsar la socialización de los medios de producción intelectual, descubrir procedimientos para organizar a los trabajadores intelectuales en el proceso de producción y sugerir cómo lograr la refuncionalización de la novela, el drama y la poesía (Benjamin, 2004: 60). A lo largo de este texto Benjamin ofrece ejemplos concretos de la realización de estas tareas. Cabe que nos detengamos por lo menos en tres de ellos.

Un medio de producción intelectual por excelencia es la prensa. Benjamin hace mención del hecho de que en la prensa soviética la distinción tajante entre lector y escritor, o entre productor y receptor, llega a disolverse para dar lugar a la integración de gran número de lectores en las filas de los colaboradores del periódico. Así, los lectores pueden en cualquier momento ser partícipes activos en el proceso literario a través de la escritura, la descripción o la prescripción (Benjamin, 2004: 30]. No obstante, en este punto no hay que perder de vista que “esta posición se halla ocupada por el adversario”, en otras palabras: “El periódico pertenece todavía al capital” (32). Cabe aclarar que Benjamin se refiere a las condiciones de Europa occidental en la década de 1930.

En lo tocante a la integración de los trabajadores intelectuales en el proceso de producción, Benjamin alude un ejemplo sumamente ilustrativo. Se trata del escritor ruso S. Tretiakov, quien hacia 1928, durante la colectivización de la agricultura en la Unión Soviética, viajó a la comuna El Faro Comunista para suscribirse a la consigna “¡Escritores a los koljoses!” (26). Durante sus dos estancias allí, Tretiakov ejemplificó cabalmente su idea de “escritor operante” (26) al no limitarse simplemente a informar y observar; el escritor ruso intervino activamente en los procesos productivos de la comuna ejerciendo actividades como llamamientos, recolección de fondos, inspección de salas de lectura, elaboración y dirección de periódicos, difusión de sus actividades en Moscú, introducción de radio y cine, etcétera. El mismo ejemplo de Tretiakov sirve para ilustrar el punto de la socialización de los medios de producción intelectual. El autor puede participar activamente en los medios de producción y, a su vez, cualquiera en medio del proceso productivo puede convertirse en un autor.

Finalmente, en lo tocante a la refuncionalización de las artes el ejemplo ofrecido es B. Brecht. Benjamin hace mención de su teatro épico para mostrar cómo un medio artístico tradicional, y que bajo condiciones capitalistas está destinado a ser un mero “objeto de excitación” (51), puede ser orientado a una función diferente de aquella que simplemente mantiene directa o indirectamente el sistema de producción capitalista y la absorción y comercialización en él de las obras de arte. El teatro épico de Brecht, a través de su principio de interrup-

ción “Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel” (53). Así, no hay ni espectadores ni actores pasivos, ya que ambos son obligados a tomar una postura con respecto de una acción cuyo sentido no es único. El teatro de Brecht, de acuerdo a Benjamin es una forma de retomar la “oportunidad antigua del teatro”, a saber, “la de exponer lo presente” (54). Exponer, claro está, para conocer y examinar activa y críticamente.¹²

“En lugar de su fundamentación en el ritual [del arte], debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (Benjamin, 2003: 51), declara decididamente Benjamin y hemos ya visto porque esto es así. Al estar los medios productivos y artísticos al servicio del modo de producción capitalista (y esto en una medida mucho más acentuada en la actualidad de lo que era en la época de Benjamin), la tarea crítica de la obra de arte es esencial. En ello radica esta nueva “fundamentación en la política” a la que se llama en las páginas de Benjamin. El autor no debe conformarse con ser un mero creador, un ilustrador —“rutinero”, como se le llama en *El autor como productor*, en cuanto meramente ofrecer más ocasiones al mercado del arte de explotar nuevos terrenos de consumo, incluso en la “estetización” de la miseria (Benjamin, 2004: 51)— de las condiciones adversas de la actualidad cuyos productos artísticos son asimilados sin ningún problema por la industria cultural para ser integrados en el “sistema de espectáculos” (46), sino que debe buscar medios de subvertir, encauzar o utilizar los materiales y las formas para trastocar las condiciones de producción artística de manera que puedan orientarse hacia una eventual “transformación radical del sistema económico social” (Sánchez Vázquez, 1979: 214) del capitalismo. A. Sánchez Vázquez nos recuerda que algunos artistas, consciente o inconscientemente, con tal de no fomentar la mercantilización de sus obras pagaron el precio de su rebelión con “el hambre, la miseria, el suicidio o la locura” (212). Se trata de un precio estimable dadas las exigencias revolucionarias para la abolición de las condiciones adversas a la actividad artística (así como a las condiciones generales de vida) bajo el capitalismo.

El concepto de arte de Benjamin tiene sus raíces en el momento en que la reflexión de Hegel llegaba a sus últimas posibilidades de seguir el ritmo a la realidad histórica; si bien, como ya vimos, Hegel atisba una cierta crisis en el arte, no logra concebir una función para este más allá de la aparición fenoménica del espíritu o de la “intuición concreta y la representación del espíritu absoluto en sí como ideal” (Hegel, 2001: 383) y, así, si bien sus reflexiones son útiles para esclarecer cuestiones filosóficas y estéticas en torno al arte anterior a los inicios del siglo XIX, no son de mucha utilidad para abordar fenómenos estéticos posteriores, especialmente cuando se trata de establecer una ligazón entre la supraestructura artística y la estructura material y social que la sustenta.¹³ Es aquí donde entra el aporte de Benjamin, cuyo concepto de arte, fundado en las exigencias sociales y políticas de una clase social determinada, es decir, el proletariado, y orientado hacia la liberación de este y hacia el establecimiento de condiciones favorables para una adecuada interacción entre el hombre y la técnica, es de gran utilidad para una reflexión en torno a la relación arte-masas, creador-receptor y hombre-sistema de aparatos. Es más, dicho concepto puede

12 El propio Brecht continúa este argumento así: “esta crítica al mundo es activa, ejecutiva, positiva. Criticar el curso de un río significa, en este caso, mejorarlo, corregirlo. La crítica a la sociedad es la revolución” (Brecht, 1970: 198).

13 En cuanto a un fenómeno estético actual, como la mercantilización de las obras artísticas, la teoría hegeliana del arte simplemente se limitaría a establecer la patencia de condiciones desfavorables para la actividad artística, sin ofrecer pauta alguna para la superación de tales condiciones desfavorables.

cumplir con tareas revolucionarias como la emancipación del proletariado y la abolición del capitalismo al ofrecer una dirección teórica tanto a los intelectuales como a los artistas. Ya sea sentando la pauta para los autores, a la manera de Tretiakov u ofreciendo espacios para la crítica activa como Brecht, los artistas pueden cumplir tareas que redunden en la toma de conciencia de las masas para transformar de manera radical el sistema de producción capitalista y suprimir las condiciones sociales adversas que se generan bajo este. Asimismo es evidente que la expropiación del capital del cine es impensable sin una acción colectiva, para la cual la tarea periodística, divulgadora y propagandística de los intelectuales y los artistas no es poco estimable; un esbozo de estas tareas y exigencias se encuentra en las páginas de Benjamin.

Por otra parte, con una eventual técnica emancipada se lograría aquella otra función del arte producto de la reproducción técnica que atisba Benjamin, a saber, la mediación en el aprendizaje de una adecuada convivencia con la segunda técnica, lo cual implicaría una tarea continua, incluso en una sociedad donde el modo de producción capitalista haya sido ya superado. El arte entonces no es así un mero medio de captación sensible de los “poderes [que actúan] en el caos” (Hegel, 2006: 97) de la vida o de la naturaleza sino un medio para reconducir los mismos poderes de la vida hacia condiciones sociales y materiales favorables por medio de los adelantos técnicos que ha logrado la actividad investigadora del hombre. Con Benjamin no se trata solo de captar, sino de transformar.

B I B L I O G R A F Í A

- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Ítaca.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Deick, C. (2008). *Deutsche Geschichte, von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlín: Ravensburger Buchverlag.
- Hegel, G. W. F. (2002). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Juan Pablos.
- ____ (2006). *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*. Madrid: Abada.
- Kramer, S. (1978). *La cuna de la civilización*. México: Time-Life.
- Lukács, G. (1965). *Aportaciones a la historia de la estética*. México: Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, A. (1979). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Biblioteca Era.
- Szondi, P. (1972). *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor.