



☉ Datos para citar este trabajo ☉

Autores: José Ramón Fabelo Corzo

Título del trabajo: La encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte

En: Sánchez Medina, Mayra; Fabelo Corzo, José Ramón (Coordinadores). *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*. Colección La Fuente. BUAP. Puebla, 2019.

Páginas: 227-244

ISBN: 978-959-7197-38-6

Palabras clave: Reproductibilidad técnica, encrucijada axiológica, politización del arte, emancipación

☉ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ☉



LA ENCRUCIJADA AXIOLÓGICA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA DEL ARTE¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²

Pocas obras en la historia de la estética y la filosofía del arte han tenido tanto impacto y a la vez suscitado tan diversas interpretaciones como el texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Escrita en un período sumamente convulso (1934-1936) y por alguien que resumía en su persona toda la conmoción del momento,³ el texto se sometió, además, al escrutinio censor de sus propios compañeros de la Escuela de Frankfurt —a la sazón reubicados en Nueva York—, especialmente por parte de Max Horkheimer y Theodor Adorno,⁴ así como por los medios en que se publicó.⁵ Todo ello ha servido de caldo

¹ Bajo el título “Walter Benjamin y la encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, una versión de este trabajo fue publicada en: María Cristina Ríos Espinosa; comp. *Sentidos y sensibilidades contemporáneas*. Cuadernos AMEST 2, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, A. C., México, 2013, pp. 211-236.

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³ Nacido en Alemania, Walter Benjamin (1892-1940) era de origen judío, de filiación marxista y de vocación comunista. Rechazado en 1928 por la Universidad de Frankfurt cuando quiso ocupar una cátedra en ella, se vio obligado a emigrar con la llegada de los nazis al poder en 1933. Se encontraba exiliado en París cuando escribió *La obra de arte...* entre 1934 y 1936. Cuatro años más tarde, y luego de la ocupación de Francia, terminaba con su vida al ser detenido en Port Bou en el momento en que intentaba escapar hacia España.

⁴ “Benjamin se vio forzado a suavizar pasos y expresiones expuestos a ser identificados con posturas marxistas explícitamente políticas y, en consecuencia, poco acordes con la imagen de respetabilidad académica que tanto Horkheimer como Adorno deseaban conferir a las actividades del Instituto en su recién estrenada etapa norteamericana. Ciertamente, para la configuración de una respetabilidad semejante era esencial evitar que el materialismo crítico viniera expresado mediante fórmulas políticamente incorrectas susceptibles de indisponer a las autoridades de acogida [...]. Está perfectamente claro que el Instituto se sentía inseguro en Estados Unidos y deseaba hacer lo menos posible para poner en peligro su posición. Cfr. Torrent Bestit, “Acerca de Walter Benjamin (1892-1940). In memoriam”, en *Rebelión*, 2010. Reconociendo, y a la vez, justificando dicha censura, Adorno declara en 1968: “Las tachaduras que motivó Horkheimer en la teoría de la reproducción se referían a un uso por parte de Benjamin de categorías materialistas que Horkheimer, con razón, encontraba insuficientes”. Cfr. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p. 60.

⁵ Ello explica las, a veces, sustanciales diferencias que existen entre las diversas versiones que de esta obra han sido publicadas. Elocuente en este sentido es la *Advertencia del traductor* que se inserta en la que consideramos una de las mejores ediciones en español de esta obra de Benjamin (México, Editorial Itaca, 2003, con introducción de Bolívar Echeverría

de cultivo para las ambivalencias interpretativas que han caracterizado sus lecturas, no ajenas del todo a un pensamiento que en no pocas ocasiones fue de por sí ambivalente en correspondencia con un objeto de reflexión que tampoco dejaba de serlo.

Lo anterior se pone de manifiesto a la hora de interpretar el significado que en términos axiológicos le atribuía Benjamin a la recién adquirida capacidad de las obras de arte de reproducirse ilimitadamente, utilizando para ello los nuevos medios técnicos, especialmente los asociados a la fotografía, primero, y al cine, después. Es significativo el hecho de que, mientras para unos, este texto alberga una crítica negativa a la reproductibilidad técnica y una mirada nostálgica al pasado, para otros, la obra entraña una asunción de la tecnología reproductiva cargada de optimismo y confianza en un futuro emancipador a ella asociado.⁶

A modo de ejemplo, comparemos entre sí el modo en que abordan el significado de esta obra los prologuistas de dos de las versiones que de la misma se han publicado en español. En el invierno de 1973, Jesús Aguirre escribe: “En el texto sobre la obra de arte Benjamin no ha llegado todavía al tramo más encaramado en esa cuestión pindia en la cual la nostalgia del burgués se transmuta en sorprendente acción revolucionaria [...]: en ella se trata ni más ni menos que de profetizar el

y traducción de Andrés E. Weikert). El traductor escribe: “El texto que sirve de base a la presente traducción fue publicado por primera vez en 1989 [...] Se trata de una segunda versión —y primera definitiva (1935-1936) a partir de la primera redacción provisional y del material manuscrito (1934-1935)— a la que Walter Benjamin consideraba el texto base u originario (*Urtext*) de su trabajo. La transcripción mecanografiada del mismo, a partir de la cual se realizó tanto la versión francesa de Pierre Klossowski —única publicada en vida del autor [...]— como la tercera y última en alemán, parecía irremediablemente perdida hasta que en los años ochenta fue redescubierta en el archivo de Max Horkheimer [...]”. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 33. A tal grado son diferentes entre sí esas versiones que en la mencionada edición en español (y este es un indiscutible mérito suyo) esas diferencias se hacen ver mediante la introducción de extensas notas a pie de página con las traducciones de los pasajes no coincidentes de las otras versiones.

⁶ La diversidad interpretativa suscitada por Walter Benjamin, en general, y por esta obra, en particular, puede ser fácilmente apreciada en textos recientes como el número monográfico de la *Revista Anthropos* coordinado por Daniel H. Cabrera y titulado *Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente* (Cabrera, 2009), así como en el trabajo de Cristián Perucci, “Decadencia, revolución y esperanza en Walter Benjamin” (Perucci, 2010), en el de Benjamin A. Wurgaft “The uses of Walter: Walter Benjamin and the counterfactual imagination” (Wurgaft, 2010), en el texto de Verónica Tobeña “La Escuela de Frankfurt ante la revolución cultural moderna. Tensiones entre el posicionamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno” (Tobeña, 2010), en el de Horacio D. Delbueno “Walter Benjamin, redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria” (Delbueno, 2010), en el de Natalia Rdetich Filinich, “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Radetich, 2012) y en muchos otros.

pasado”.⁷ Treinta años más tarde, refiriéndose a la misma obra, Bolívar Echeverría escribe: “La reproducción técnica de la obra de arte [...] es para Benjamin [...] sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada”.⁸

Los 30 años que separan un escrito de otro tienen no solo importancia cronológica. Entre ambas fechas, exactamente en 1989, se publica por primera vez la que, utilizando la propia terminología benjaminiana, podríamos asumir como la versión más auténtica de su obra, aquella que se consideraba ya irremediabilmente perdida y que solo en esa tardía data fue encontrada y sacada a la luz. El escrito de Bolívar Echeverría tuvo en cuenta esta versión y sus diferencias con las anteriores. Sirvió, precisamente, para prologar la edición en español que de la misma hizo Editorial Itaca en el año 2003. Por el momento en el que Jesús Aguirre escribe su prólogo, no podía este conocer la que ahora se identifica, en correspondencia con los criterios del propio Benjamin, la variante definitiva de su texto.

Ello explica, en parte, las diferencias de apreciaciones. Pero solo en parte. La otra parte se asocia a las mismas ambivalencias que en tal sentido contiene el texto de Benjamin en cualquiera de sus variantes y, más que todo, a la propia encrucijada axiológica en la que la reproductibilidad técnica vendría a colocar al arte y —más que al arte— a la sociedad contemporánea misma.⁹

Para acercarnos a esa encrucijada axiológica en la que la reproductibilidad técnica coloca al arte y a la sociedad toda, y siguiendo la lógica discursiva de Benjamin, utilizaremos 11 tesis básicas que intentan reproducir los hitos fundamentales de esa lógica, cada una de ellas con sus correspondientes comentarios, que buscan, a su vez, el despliegue interpretativo de las tesis y el engarce entre unas y otras.

⁷ En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p. 10.

⁸ En W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 17.

⁹ No es despreciable otro factor diferenciador de las posiciones interpretativas de Jesús Aguirre y Bolívar Echeverría: las propias posturas ideopolíticas de cada uno de ellos. El segundo fue un reconocido y consecuente pensador marxista ecuatoriano-mexicano que ve a Benjamin desde un ideal social postcapitalista que comparte con el autor estudiado. Aguirre, por su parte, si bien llega a simpatizar con la izquierda y el marxismo frankfurtiano, lastra una historia de vida muy vinculada a la aristocracia española que lo lleva del sacerdocio a la nobleza. Tal vez sea esa una de las razones por la cual tiende a ver en Benjamin a un pensador más centrado en el pasado que en el futuro, desconfiado del proletariado, ajeno a una verdadera militancia marxista y excesivamente orientado por ciertas premisas místicas y teológicas. *Cfr.* J. Aguirre, Prólogo, “Walter Benjamin, Estética y revolución”, en W. Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pp. 9-12.

Tesis I. La obra de arte desempeña en sus orígenes una función predominantemente cultural,¹⁰ asociada a lo mágico o a lo religioso, de la que depende la relación aurática hacia ella.

Benjamin es plenamente consciente de que el valor de un objeto está en relación directa con su ubicación social y con la función que desde esa ubicación desempeñe. Por lo tanto, esa función y ese valor son cambiantes históricamente. Las obras de arte no son ajenas a la historicidad de su valor. “Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno”.¹¹ Se trata, con toda evidencia, de diferentes significaciones sociales de un mismo objeto, inserto en diferentes contextos históricos.

A pesar de esa variabilidad histórica, tanto para unos como para otros, la obra mantenía su unicidad, lo que es equivalente en Benjamin a su aura. El culto era el sustento del valor del arte aurático. El valor cultural del arte aurático se expresaba a su vez en la función ritual que este desempeñaba. “Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. [...] El valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual (en el que tuvo su valor de uso originario y primero)”.¹² De esta manera, las imágenes creadas por el arte servirían a una fundamentación teológica.

Pero el valor cultural tendría desde sus orígenes una especie de continuidad, contraparte y complemento en otro tipo de valor: el valor exhibitivo. El predominio epocal de uno u otro signa la etapa concreta en que se encuentra la historia del arte. Valor cultural y valor exhibitivo están ambos presentes en la obra de arte en toda época. De por sí, el culto presupone siempre cierta dosis de exhibición. Y la exhibición misma requiere de algún tipo de culto que la justifique. Así y todo, en su etapa temprana, el arte desempeñó una función cultural tan predominante que en ocasiones daba la impresión de que era la única.

¹⁰ El término *cultural* es utilizado por Benjamin para resaltar el valor de culto que predominantemente tienen las obras de arte en ciertas etapas de su desarrollo.

¹¹ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49.

¹² *Ibidem*, pp. 49-50.

La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que solo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo sumo, que lo vean los espíritus.¹³

Tesis II. Cuando se seculariza el arte, se traslada el culto a la belleza y al autor, lo cual conduce a la larga al desarrollo del llamado arte por el arte que es, a su vez, una respuesta al desarrollo de las técnicas reproductivas. En todo este proceso se hace cada vez más importante el valor exhibitivo.

La secularización del culto hace pasar su destinatario de la figura divina a la figura del artista. La autenticidad, entonces, tiende a sustituir el valor de culto primigenio. Ahora lo que importa es la asociación entre la obra y su artista creador, que la primera sea una auténtica creación del segundo. El culto secularizado tiende a convertirse, además, en una especie de servicio profano a la belleza, cuyo predominio, nos dice Benjamin, comienza en el Renacimiento y dura tres siglos. Paralelamente se desarrolla la función exhibitiva que ya, de por sí, está más asociada al concepto moderno de arte que la función cultual. De hecho el arte fue arte (e intentó incluso con el tiempo ser *arte por el arte*) cuando la función exhibitiva se convirtió en dominante.

A pesar de que, por un lado, el ideal de autenticidad frenaba la reproducción de obras artísticas, por el otro, el dominio de la exhibición sobre el culto motivaba la búsqueda y desarrollo de técnicas reproductivas que permitieran aumentar la capacidad exhibitiva de las imágenes artísticas. Y como quiera que el desarrollo de estas técnicas dependía no solo de la dinámica interna del arte, sino también de los avances tecnológicos mismos, a la larga, el ideal aurático de un arte auténtico terminaría cediendo a la reproducción masiva de imágenes. Pero con ello se estaba preparando el terreno para el fin del arte en su concepción moderna, como esfera independiente del resto de la realidad social, encargada de la reproducción artificial de la belleza mediante la genialidad irreproducible del artista.

¹³ *Ibidem*, pp. 52-53.

Mas el ideal moderno del arte no se retiraría sin resistencia. Su último gran esfuerzo por preservar la autenticidad como ideal artístico fue la época del *arte por el arte*. Esa época vendría como respuesta a la primera gran conmoción que sufre el arte cultural, precisamente con el surgimiento de la fotografía, no por casualidad asociado por Benjamin con la época en que surge el socialismo como nuevo ideal social. El *arte por el arte* fue la respuesta a la arremetida tecnoreproductiva y a la pérdida del valor del culto original, ya imposible en un sentido mágico-religioso, pero también imposible en un sentido de servicio profano a la belleza, en tanto la belleza artística siguiera viéndose como reproducción mimética de la belleza natural, por medio del artista-genio. El ideal estético kantiano había sido fuertemente golpeado con la fotografía. La doctrina del *arte por el arte* es el último reducto posible; es, según Benjamin, una “teología del arte”. “De esta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro”.¹⁴

La inédita asociación que hace Benjamin entre el origen de la fotografía y el origen del socialismo responde no solo a una coincidencia cronológica, sino también a la nascente necesidad de un control social sobre el uso de las imágenes ante la posibilidad real de que estas, reproducibles ahora hasta el infinito, fueran utilizadas con fines inescrupulosos en manos de mercaderes y políticos. La reproductibilidad técnica permitiría y exigiría, a la vez, pensar un nuevo modelo de sociedad que, entre otras cosas, evitara el uso antihumano de las imágenes. Si el *arte por el arte* había respondido reclusándose en sí mismo y enajenándose de lo social, el socialismo se planteaba la transformación de lo social como condición necesaria para una nueva cultura y un nuevo arte.

Tesis III. La reproductibilidad técnica que vendría a darle sustento material al predominio del valor exhibitivo propiciaría que la función social predominante del arte pasara del ritual a la economía y la política.

El socialismo estaba lejos de ser una posibilidad real en el siglo XIX, y su relativo y ya cuestionable éxito en la Unión Soviética en la parte del siglo XX que Benjamin alcanzó a tomar en cuenta, hacía inevitable que la reproductibilidad técnica tuviera como sede un mundo esencialmente capitalista. La capacidad creciente de reproducir imágenes, el predominio de

¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

lo exhibitivo y la fuerza cultural que, sin desaparecer, se mantenía subsumida en el arte moderno, no podían no atraer la atención de los dos ámbitos sociales que cada vez se hacían más dominantes: el mercado y la política.

Con ello, el arte y su capacidad exhibitiva comenzaron a cumplir de manera más evidente funciones extrartísticas. Poco a poco el arte se hace economía y se hace política al tiempo que empieza a dejar de ser arte en su acepción moderna, mucho menos *arte por el arte*. Se desdibujan sus fronteras en la misma medida en que la producción de imágenes deja de ser su coto privado y él mismo se hace cada vez más dependiente del mundo extrartístico.

A través del culto primigenio el arte cumplía una función práctica. Por medio del mercado y la política ahora cumple otra. Entre una y otra se extiende el arte moderno, basado también en un ritual hacia sí mismo que tiene su expresión maximizada en el *arte por el arte*. No obstante, esto no era óbice para que la función exhibitiva pujara por desplazar a la función cultural y terminara por imponerse. Sí, el arte moderno era ya, de por sí, exhibitivo, pero en cierto modo todavía prepolítico y premercantil. En la nueva época, por el contrario, las obras se liberan de lo que quedaba en ellas de ritual y se conciben para ser reproducidas de manera múltiple. Con ello, el predominio del valor cultural se va definitivamente a pique. “Por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad”.¹⁵

Si el culto, inicialmente asociado a lo mágico o lo religioso, había encontrado en la autenticidad una nueva manera de su realización, ahora la autenticidad misma quedaba también en entredicho.

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.¹⁶

¹⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶ *Idem*.

Del ritual a la política transita la fundamentación del arte. Parecería mortal el salto que da Benjamin, sobre todo si tomamos en cuenta que no se menciona aquí a la economía como mediación. Pero en realidad, esta no deja de tomarse en cuenta. La política es, en buena medida —y Benjamin es plenamente consciente de ello—, la extensión de la economía; es la principal forma superestructural que esta adquiere. Con el paso del arte cultural al arte exhibitivo, la economía —política mediante— se conecta directamente con el arte. En el texto del pensador marxista, se realza el papel de las mediaciones políticas institucionales por varias razones. En primer lugar, porque en época de fascismo —y fue en esa época en la que escribe Benjamin—, la política termina prevaleciendo sobre la economía. En segundo lugar, porque es precisamente la política y la guerra, como su expresión extrema, la que favorece la conservación de un sistema de propiedad aun en contra de los intereses mayoritarios de las masas. Solo el arte convertido en política puede propiciar algo semejante. En tal sentido resultan lapidarias las palabras de Benjamin:

Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra y solo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas.¹⁷

Tesis IV. La predominante función exhibitiva, sumada a la capacidad reproductiva, conduce inexorablemente a las masas. De la mano de la reproductibilidad, las masas adquieren protagonismo social: en la producción, en la política (las guerras incluidas) y en el consumo (abarcando también el cultural).

Las masas son un elemento indispensable del arte exhibitivo. Sin las masas no tendría sentido ni habría existido nunca la reproductibilidad técnica del arte. En ese sentido, la pérdida del aura, es decir, de la unicidad y de la autenticidad de la imagen, tiene claras consecuencias que van más allá del arte. Se sustituye la aparición única por la aparición masiva que ya no espera por un receptor, sino que va en busca de este, masificado y en la situación particular de su propia cotidianidad.

Pero esta masificación del espectador de imágenes traería como

¹⁷ *Ibidem*, pp. 96-97.

lógica consecuencia la mercantilización y politización del arte, porque ambos, el mercado y la política, necesitan de las masas. La reproducción masificada tiende a homogeneizar imaginarios. Con ello se produce “un incremento en la importancia de la estadística”.¹⁸ Y la estadística es esencial para el mercado y para la política.

Tesis V. A pesar de su protagonismo, las masas no son todavía sujeto, sino más bien objeto manipulable a favor de intereses que no son los suyos. El fascismo es expresión de ello, las guerras imperialistas también.

En el tratamiento que da Benjamin al tema de las masas se pone de manifiesto esa ambivalencia que muchas veces parece caracterizarlo, pero, al menos en este caso, no como resultado de inconsecuencias lógicas de su análisis, sino como exigencia metodológica en el abordaje de un fenómeno de por sí ambivalente. Y es que el papel de las masas en los acontecimientos sociales, como justamente aprecia Benjamin, depende del contexto social, de las condiciones sociales de producción, de la naturaleza del sistema instituido de valores y de los agentes que este utiliza para movilizarlas.

Cuando los intereses empoderados en el sistema instituido de valores no son los de las masas mismas, sino otros muchas veces contrarios a estas, se puede provocar, incluso, un trastorno de su propia tradición que es, de hecho, “la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad”.¹⁹ Lo paradójico es que esa alteración de la tradición no puede no estar asociada directamente al movimiento de masas. Para la época de Benjamin el agente principal que moviliza a las masas contra sí mismas es el cine. Aun cuando no descarta su lado positivo y su potencial valor, Benjamin ve en el cine un instrumento preponderantemente manipulador. “Incluso en su figura más positiva y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural”.²⁰

Pero, ¿cómo puede la reproductibilidad técnica de imágenes alterar de esa manera la aprehensión de lo valioso? Si el aura es ese “apareamiento único de una lejanía”, el desmoronamiento del aura

¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁰ *Idem*.

significa un “acercarse las cosas” (espacial y humanamente).²¹ Y esto entraña dos posibilidades: la de un adentramiento mayor al objeto real reproducido en la imagen (cuando la imagen reproducida es creación libre de las propias masas en función de sus verdaderos intereses) o un alejamiento manipulado de ese objeto real. “Hacer que algo se acerque humanamente a las masas puede significar la expulsión fuera del campo visual de la función social que ese algo tiene”.²² De la función social depende el valor de ese algo. Si esa función social cae fuera del campo visual de las masas, estas quedan exentas de la posibilidad de captar su verdadero valor. Aquí se albergan ya las infinitas posibilidades manipuladoras de la reproductibilidad técnica.

De esta forma es que el paso de lo cultural a lo exhibitivo abre las puertas a la política y, en función de ella, a la manipulación de la percepción de la realidad, guiada por los fines de quienes presentan la imagen y ajena a la libertad interpretativa del espectador.

Conciencia corrompida en lugar de conciencia de clase. Eso es lo que logra en las masas la reproductibilidad técnica de las imágenes en la sociedad clasista, cuyo extremo axiológicamente negativo Benjamin observa en el fascismo. Precisamente, el cine “fomenta [...] aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase”.²³ En ese sentido es el concepto de *masas* y no de *clases* el que le conviene a un sistema de dominación que busca hacer pasar por masivos los intereses propios de la clase dominante. Masas, mientras más amorfas y desintegradas en cuanto a su conciencia de sí, mejor para el sistema. Con la reproductibilidad técnica las masas pueden acercarse o alejarse, según el caso y el tipo de sociedad, a su conciencia de clase. Por supuesto que el sistema prevaleciente no está interesado en un acercamiento, aunque tampoco lo puede evitar del todo, como se verá más adelante.

Hay otro elemento importante asociado a la reproductibilidad técnica que favorece su capacidad manipuladora. Para Benjamin el paso de lo cultural a lo exhibitivo entraña también, mediante el paso, a su vez, de una primera técnica a una segunda, la producción de objetos artísticos en los que cada vez más el predominio de la apariencia cede su lugar al

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

predominio del juego. “La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica”.²⁴

La apariencia es una categoría con más contenido epistemológico, que de alguna manera toma como importante la relación entre la imagen y el objeto reflejado en ella. Lo asume intrínsecamente. De ahí el mimetismo que le corresponde. En el juego, lo más importante es el *como si*, es decir, que la imagen se sitúe *en lugar de*. De ahí su capacidad potencial intrínseca de desfigurar la relación real entre imagen y objeto. Solo con la ayuda de la técnica reproductiva y el predominio en ella del juego puede mantenerse formalmente una democracia política que dé como resultado decisiones colectivas contrarias a los intereses reales de las masas.

Tesis VI. La capacidad reproductora de imágenes se utiliza, en función de su potencialidad manipuladora, para masificar el apoyo a procesos antihumanos. En este sentido actúa como antivotor.

Que las masas se expresen (en el consumo, en las votaciones, en la guerra) es una necesidad del sistema de dominación, que este intenta volcar contra su derecho a masificar también (léase socializar) la propiedad sobre los medios con los que ellas producen y reproducen la vida social. La estetización de la vida política es el modo recurrente que el capitalismo utiliza para que las masas se perciban a sí mismas como realizadas en sus derechos, aunque no lo estén en realidad. En palabras de Benjamin: “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. Es por ello que el fascismo se dirige hacia la estetización de la vida política”.²⁵

De aquí nace, en el plano estético-político, lo que 30 años después Guy Debord calificaría como “sociedad del espectáculo”. Su raíz está en ese proceso de estetización que con el tiempo trasciende a la vida política y llega a abarcar a todo el conjunto de relaciones sociales.

La reproductibilidad de imágenes institucionaliza valores, los convierte en dominantes según la conveniencia del sujeto institucionali-

²⁴ *Ibidem*, p. 105.

²⁵ *Ibidem*, p. 96.

zador que es, en la sociedad capitalista en general, el mismo sujeto mercantilizador y politizador. Lo hace creando para ellos estándares que piden a gritos su imitación, estrellas que personalizan el ideal humano que se quiere imponer. El propósito aquí es, por supuesto, contrarrevolucionario: que cada integrante de la masa aspire a dejar de ser masa. Es este el mejor modo de anular su potencial revolucionario. Las estrellas de cine (y hoy de la TV) buscan ese objetivo.

Lo que aglomera a las masas espectadoras de las proyecciones es precisamente la aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar del *star*, es decir, a separarse de la masa. La industria cinematográfica juega con este interés completamente privado para corromper el justificado interés original de las masas en el cine.²⁶

La estrella a imitar no lo es porque sea un ejemplo de moralidad; “allí donde la capacidad de ser ejemplar era una exigencia moral, el presente exige la capacidad de ser reproducido”, sin importar su catadura moral. Por eso, la reproducción masiva de obras de arte se interconecta “con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos”.²⁷ El arte deja de ser arte, en el sentido tradicional, para ser cualquier otra cosa: comercial, mensaje político, incitación a la guerra, fomento de actitudes fundamentalistas, etcétera.

Tal llega a ser el impacto antivalioso y antihumano que puede alcanzar la capacidad reproductora de imágenes, que Benjamin, al valorarlo, da la impresión, en ocasiones, de preferir nostálgicamente un pasado aurático de la obra de arte antes que un presente y un futuro posaurático que no sea todavía poscapitalista.

Tesis VII. Pero esa misma capacidad reproductora podría actuar como valor en el seno del propio mundo del capital preparando a las masas para convertirse en verdaderos sujetos.

La crítica radical que dirige Benjamin contra el uso manipulador de la reproductibilidad y, en especial, del cine, no significa que deje de reconocer sus potencialidades revolucionarias.

²⁶ W. Benjamin, *La obra de arte...*, p. 78.

²⁷ *Ibidem*, p. 115.

No negamos que [...] en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte. No negamos que, más allá de eso, en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales o incluso del sistema de propiedad.²⁸

Esas potencialidades revolucionarias del cine, como máxima expresión para su época de la reproductibilidad técnica del arte, son ampliamente reconocidas también en otros pasajes de su texto, como por ejemplo, cuando señala que con su ayuda el hombre:

se hace una representación del mundo circundante. Al hacer ampliaciones del inventario de este último, al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado.²⁹

Otro comentario que echa abajo la idea de que Benjamin es, sin más, un enemigo del cine es aquel en el que lo vincula al desarrollo de la ciencia. “Una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y científica de la fotografía, mismas que antes se encontraban separadas”.³⁰

Pero, más allá de esas valoraciones positivas de ocasión que Benjamin dedica al cine, hay otro aspecto para él aún más importante en términos de potencialidad revolucionaria. Se trata de la pluralización de los sujetos que la reproductibilidad trae consigo. No solo tiende a masificarse el consumidor, también el actor o el hacedor de imágenes. Con ello el arte pierde su enclaustramiento profesional, sale a las calles, está en todas partes. Casi cualquier cosa puede convertirse en arte o en simulador artístico. Los *ready-mades* de Duchamp o los *indiscernibles* de Warhol no son otra cosa que la expresión artística consumada de este hecho. Se estetiza el mundo, pero ya no solo a la manera que quiere el sistema de dominación.

²⁸ *Ibidem*, p. 74.

²⁹ *Ibidem*, pp. 84-85.

³⁰ *Ibidem*, p. 85.

Esta masificación de productores de imágenes (literarias o plásticas) tiene obviamente una cara negativa (Benjamin se refiere a ella al llamar la atención sobre la producción de baja o ninguna calidad), pero también su cara positiva (al abrir posibilidades cada vez mayores de multiplicar los (verdaderos) sujetos potenciales no solo de lo artístico, sino también de lo económico y lo político. “Fue así que una parte creciente de los lectores pasó a contarse también —aunque fuera solo ocasionalmente— entre quienes escribían”.³¹ Con el internet y los actuales medios de producción y reproducción de imágenes, al alcance prácticamente de cualquiera, esta posibilidad ha crecido casi hasta lo absoluto. “Con ello, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental”.³² Es esta una profecía más que cumplida hoy.

Tesis VII. Paradójicamente, entonces, la reproductibilidad técnica sirve a un doble propósito: afianzar el capitalismo en sus aspectos más inhumanos y promover el cambio y consolidación de una sociedad emancipada postcapitalista.

Si bien es cierto que la masa, la cantidad, se vuelve muy importante para el capitalismo, mercado y política mediante, lo paradójico del sistema es que se ha vuelto también esencial para el socialismo, es decir, para la muerte del capitalismo. Las masas se han hecho decisivas en la determinación del curso histórico. Capitalismo y socialismo pugnan por su conquista, a sabiendas de que esa conquista es definitiva del futuro.

Ante todo es evidente ya que las transformaciones profundas en ambos campos —en el estético y en el político— están conectadas con aquel gran movimiento de masas en cuyo transcurso estas —con un énfasis y una conciencia directa-indirecta antes desconocidos— han tomado el plano frontal del escenario histórico.³³

Benjamin es consciente de que la única manera en que las masas pueden seguir siendo sustento del capitalismo y no del socialismo, es mediante la manipulación de su conciencia que la reproductibilidad técnica del arte facilita. Pero también, la única manera en que puede superar su enajenación mediática es apelando a esa misma reproducti-

³¹ *Ibidem*, p. 76.

³² *Ibidem*, p. 73.

³³ *Ibidem*, p. 126.

bilidad, hoy más que ostensible en las redes sociales y otros mecanismos que han dado prueba de su explosividad social.

Tesis IX. En cierto sentido, la capacidad reproductora llega antes de que estén creadas las condiciones sociales idóneas que han de cobijarla. De ahí su ambivalencia axiológica, porque tampoco sin ella parece posible el tránsito.

Dice Benjamin que las destrucciones de la guerra “aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo”.³⁴ La técnica ha llegado antes de haberse creado las condiciones sociales más adecuadas para su empleo a favor del ser humano. La técnica es, así, un valor instrumental cuyo signo axiológico definitivo dependerá de la sociedad que habite. En otras palabras, la nueva técnica exige una nueva sociedad. De lo contrario, se vuelve contra el ser humano.

En este sentido, Benjamin no pierde el horizonte de una sociedad emancipada y de un lugar diferente para la capacidad de reproducción técnica del arte en esa nueva sociedad. Espera por la revolución para que el antivalor de la reproductibilidad técnica se haga valor. Por eso, cuando Gerschom Scholem lo interpelaba sobre el nexo no visible para él entre la decadencia del aura y el nuevo arte que el marxismo anunciaba, Benjamin le respondía: “El nexo filosófico que no encuentras entre las dos partes de mi trabajo lo entregará, de manera más efectiva que yo, la revolución”.³⁵ A la preparación de esa revolución habría de contribuir el propio sistema de aparatos que, bajo una mirada unilateral, solo serviría para enajenar al ser humano.

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. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo solo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 98.

³⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

³⁶ *Ibidem*, pp. 56-57.

Por lo tanto, la nueva técnica aplicada al arte no es en sí misma pernicioso. Pero sí requiere de una *nueva humanidad*, de una nueva constitución de lo humano, de otro sistema social más adecuado a las de por sí revolucionarias fuerzas productivas. De lo contrario, estas fuerzas pasarían de ser productivas a ser destructivas de lo humano mismo. El fascismo lo puso en evidencia. Benjamin lo captó y lo proyectó a futuro. La historia posfascista, pero aún no poscapitalista, lo ha puesto más que de manifiesto.

Tesis X. Benjamin ve como realizables en el futuro más inmediato las dos posibilidades alternativas. No hay en él visión teleológica de la historia. Las alternativas las plantea en los siguientes términos: o estetización de la política o politización del arte.

Si bien es cierto que las masas, manipuladas por la tecnología reproductiva en una sociedad capitalista, pueden convertirse, ellas mismas, en fascistas, su papel en el escenario histórico está lejos de reducirse a ese. Benjamin hace depender el sentido axiológico de la actuación de las masas del tipo de sociedad en que se encuentren y de la capacidad transformadora de su contexto social. También de las masas dependería la revolución y la futura sociedad emancipada.

Los dos posibles escenarios futuros, el mediado por la revolución y el no mediado por ella, fueron, en este sentido, igualmente atisbados por Benjamin. Por supuesto, el centro de atención de Benjamin en este ensayo estuvo en la segunda alternativa, asociada a la posibilidad de que la revolución no triunfase. El pensador judío-alemán se mantuvo focalizado en aquella variante posible, signada por una monstruosa maquinaria definidora de gustos y manipuladora de imaginarios a favor de los intereses del capital. Pero nunca dejó de mantener la esperanza y la convicción, a pesar del avance impetuoso del fascismo del que fue testigo, de que la primera posibilidad fuera, cuando menos, tan real como la segunda.

El predominio real del segundo escenario en la historia occidental posbélica y la frustración del primero en la Europa oriental hizo nacer el nihilismo posmoderno bajo la forma de filosofía de la desesperanza. Ese no es el caso de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que, sin embargo, algunos adeptos al posmodernismo nihilista quieren hacer suya.

Es cierto que Benjamin centra su análisis en las consecuencias probables de la reproductibilidad técnica para una sociedad sin cambios revolucionarios. Así lo dice en el prólogo de su trabajo:

Estas exigencias [de prognosis] responden menos a unas posibles tesis acerca del arte del proletariado después de la toma del poder, o del arte de la sociedad sin clases, que a otras tesis, igualmente posibles, acerca de las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción.³⁷

Puede verse que Benjamin tenía claras las dos posibilidades de desarrollo del arte en la sociedad que le sobreviviría. Las califica como “igualmente posibles”. El hecho de que se concentre en las consecuencias de la no-revolución no implica que esa opción la vea como más probable y, mucho menos, que la prefiera. El análisis crítico de ella busca, por el contrario, favorecer el paso a la opción alternativa. De aclararlo se encarga él mismo a renglón seguido:

Sería errado, por lo tanto, menospreciar el valor que tales tesis puedan tener en la lucha actual. [...] 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.³⁸

Tesis XI. En cualquier de los dos casos —estetización de la política o politización del arte— hay un acercamiento, casi fusión, entre arte y política. Pero en el primero se trata de embellecer una vida política francamente antihumana. En el segundo, por el contrario, el asunto radica en llevar los reales intereses políticos de las masas al arte y convertir a este en arma en la lucha por la emancipación. Por supuesto que Benjamin vota con las dos manos a favor de la politización del arte.

³⁷ *Ibidem*, p. 37.

³⁸ *Ibidem*, p. 38. Es significativo el hecho de que este Prólogo o Prefacio, tan esencial para comprender las verdaderas intenciones que el propio Benjamin declara tener con el trabajo, haya sido suprimido en la versión francesa del mismo de 1936, única que se publicó en vida de pensador judío-alemán.

Bibliografía citada

- Aguirre, J., Prólogo, Walter Benjamin, “Estética y revolución”, en W. Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1993.
- Benjamin, W., *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, 1994.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Cabrera, D. H., Walter Benjamin, “La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente”, en *Revista Anthropolos*, vol. 225, Barcelona, 2009.
- Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- Delbueno, H. D., Walter Benjamin, “Redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria”, en *Fundamentos en Humanidades*, no. XI, vol. II, 2010.
- Perucci, C., “Decadencia, revolución y esperanza en Walter Benjamin”, en *Revista SudHistoria*, núm.1, 2010.
- Radetich Filinich, N., “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin”, en *Argumentos*, núm. 25, vol. 68, 2012.
- Tobeña, V., “La Escuela de Frankfurt ante la revolución cultural moderna. Tensiones entre el posicionamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno”, en *Fundamentos en Humanidades*, núm. II, vol. 22, 2010.
- Torrent Bestit, J., “Acerca de Walter Benajmin (1892-1940). In memoriam”, en *Rebelión*, en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=103064>, (último acceso: 25 de septiembre de 2010).
- Wurgaft, B. A., “The uses of Walter: Walter Benjamin and the counterfactual imagination”, en *History and Theory*, núm. 49, 2010.