



**RIDAA**  
Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Di Pego, Anabella

# Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

*Di Pego, A. (2016). Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin. Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado 1(1). Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/260>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

# Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin

## Mechanical Reproducibility, Art and Politics in Walter Benjamin's Philosophy

ARTÍCULO

**Anabella Di Pego**

Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.  
anadipego@yahoo.com.ar

*Recibido: abril del 2016*  
*Aceptado: agosto del 2016*

### Resumen

En este trabajo abordamos la cuestión de la reproductibilidad técnica, el arte y la política en la filosofía de Walter Benjamin, centrándonos en dos problemáticas específicas: la relación entre base y superestructura, y sus implicancias para el abordaje de la cultura de masas. Benjamin parte de la distinción base-superestructura como marco para el estudio de la cultura, pero mostraremos que en lugar de pensarla causalmente, retoma la idea de "sistema de mediaciones" a la vez que desplaza la mera idea de reflejo por la de expresión (*Ausdruck*). De esta manera, esperamos esclarecer su posicionamiento heterodoxo en la tradición marxista así como algunas de sus divergencias con los teóricos de la denominada Escuela de Frankfurt –y particularmente con Theodor Wiesengrund Adorno. Asimismo, retomamos su análisis de la cultura de masas y del impacto de las técnicas de reproducción en el arte, distinguiéndolo tanto de las aproximaciones celebratorias como condenatorias del arte de masas, en función de mostrar las potencialidades políticas que habilitan las transformaciones perceptivas y cognitivas.

**Palabras clave:** marxismo; superestructura; cultura de masas; estetización de la política; politización del arte.

### Abstract

In this paper I examine the question of technical reproducibility, art and politics in Walter Benjamin's philosophy, focusing in the relationship between base and superstructure, and the analyses of mass culture. I proceed to the revision of the problematic relationship base and superstructure as a framework for the study of culture, in an attempt to show that, instead of thinking it causally, Benjamin takes up the idea of "mediation systems", and at the same time, supports the notion of expression (*Ausdruck*). In this way I pretend to clarify the specificity of Benjamin's position both in relation to the Marxist tradition as to the Frankfurt School –and particularly one of its greatest exponents Theodor Wiesengrund Adorno. In addition, I try to rethink Benjamin's approach to the mass

culture –not as a simply celebratory o condemnatory approach–, and the impact of the mechanical reproducibility in art, as well as their political potential based on the perceptual and cognitive changes that it enabled.

**Keywords:** Marxism; superstructure; mass culture; aestheticizing of politics; politicizing art.

## Introducción

Un abordaje de la cuestión de la reproductibilidad técnica, el arte y la política en la filosofía de Walter Benjamin ineludiblemente supone volver a leer uno de sus ensayos más célebres: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936]. A pesar del espectro de interpretaciones hay un extendido consenso respecto del papel gravitante del marxismo en este ensayo del filósofo alemán. Frente a cierta tendencia en la recepción de la obra benjaminiana a desdibujar sus componentes marxistas –restando relevancia a ciertos escritos o períodos de su trayectoria intelectual–, Susan Buck-Morss (2005)<sup>1</sup> ya caracterizaba, hacia comienzos de los ochenta, a Benjamin como un “escritor revolucionario” no sólo por este ensayo sino por la orientación general de su pensamiento, en el que los compromisos marxistas presentes constituyen una pieza clave. En nuestros días, la creciente consolidación de esta tendencia, plantea nuevos interrogantes en torno de la relación problemática entre la concepción de Benjamin y sus pretensiones políticas “marxistas”. Habida cuenta de que Benjamin lleva a cabo una recuperación heterodoxa de la tradición marxista, se abren interrogantes relacionados con el carácter de su anclaje en esta tradición y con las singularidades propias de su perspectiva, que la hacen irreductible a la misma. En este trabajo procuramos esclarecer esta cuestión, centrándonos en la problemática relación base-superestructura, y en el impacto de las nuevas técnicas de reproducción en el arte y su potencialidad política.

En el primer apartado, se analizan las reconsideraciones de Benjamin en torno de la autonomía relativa de la superestructura y de su relación con la base material, que no puede ser comprendida en términos causales ni pueden ser conceptualizados los productos de la conciencia como meros reflejos. En su lugar, Benjamin postula que la superestructura es “expresión” (*Ausdruck*) de la base material, y complejiza la relación entre ambas, concibiéndola como un “sistema de mediaciones” (2005, p. 486) –al recuperar, como veremos, este concepto de Karl Korsch. En este contexto, las nociones de mediación y de “imagen dialéctica” adquieren una centralidad fundamental para el análisis de la superestructura, en general, y de la cultura y del arte, en particular, a la vez que nos permitirán delimitar su posición tanto del denominado marxismo ortodoxo como de la variante marxista de los miembros del Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

En el segundo apartado, se procura precisar y matizar el cariz revolucionario que el arte reproducido técnicamente puede detentar. La concepción de Benjamin no constituye, como cree Noël Carroll (2002), una celebración del arte de masas, pero tampoco encarna una crítica impugnadora de la cultura de masas, lo que a su vez nuevamente lo distancia de sus colegas de la Escuela de Frankfurt. Más bien, se intenta mostrar que Benjamin considera que se produce una dialéctica entre la cultura de masas como ensoñación y el arte reproducido técnicamente, como potencial revolucionario de esa cultura.

---

<sup>1</sup> En 1981 aparece el ensayo “Walter Benjamin – Revolutionary Writer” de Susan Buck-Morss en la *New Left Review* (I/128 y I/129), que actualmente se encuentra publicado en castellano junto con otros ensayos de la autora en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (2005).

## 1. Repensando la superestructura a partir de la “imagen dialéctica”

En la tradición marxista, frecuentemente, se sostiene como núcleo para el análisis de la cultura la concepción de una base determinante y de una superestructura determinada<sup>2</sup>. Nos interesa delinear la especificidad y la novedad del posicionamiento benjaminiano al interior de esta tradición, para lo cual resultará necesario reconstruir una versión sumamente simplificada de la relación entre base y superestructura, que podría adscribirse a un marxismo ortodoxo, o según la denominación de Raymond Williams, a un “materialismo mecánico” (2000, p. 116). Según esta perspectiva, el arte, la religión, el derecho y la política, entre otros ámbitos, conforman la superestructura, que se encuentra determinada directa o indirectamente por la base económica. De modo que, el arte, el pensamiento y demás productos de la conciencia, son concebidos como “reflejos” de esta instancia predominante. Así, “la verdadera función del arte fue definida en términos de ‘realismo’ [...] El arte reflejaba la realidad; si no lo hacía era falso e insignificante. Y ¿qué era la realidad? La ‘producción y reproducción de la vida real’, ahora comúnmente descrita como ‘la base’ y con el arte como parte de su ‘superestructura’” (Williams, 2000, p. 116). Las limitaciones de esta reducción del arte y de la cultura a mero reflejo fueron señaladas al interior de la tradición marxista. En este contexto, uno de los mayores aportes de la Escuela de Frankfurt, según Williams, reside en la impugnación de la noción de reflejo y en su reemplazo por la de mediación para dar cuenta de la relación entre la base y la superestructura. Dentro de esta línea, tenemos que ubicar los desarrollos de Benjamin, pero al mismo tiempo, será necesario distinguirlo de los teóricos del Instituto de Investigación Social en función de su enfoque peculiar y de las discusiones teóricas que mantuvo con algunos de sus miembros y especialmente con Theodor Adorno.

La noción de mediación remite a un proceso activo, por el cual los productos de la conciencia no reflejan la realidad material, sino que son modificados y recreados con cierta autonomía respecto de la base. El proceso de mediación<sup>3</sup> no puede ser separado de la constitución de la cultura porque es intrínseco a su propio proceso de conformación, y reviste, en este sentido, de un carácter constitutivo. En el marco de esta concepción de la mediación, Williams entiende que Benjamin y Adorno desarrollaron, con puntos de divergencia, la noción de

<sup>2</sup> Para un estudio pormenorizado del análisis cultural basado en la relación entre base y superestructura, y de su desarrollo en Marx y en el marxismo, véase el libro *Marxismo y literatura* de Raymond Williams (2000: pp. 91-136).

<sup>3</sup> Sin embargo, es necesario advertir que hablar de mediación supone mantener en el seno del análisis de la cultura la dualidad base-superestructura con los problemas que ello acarrea. Al respecto, Williams señala que más bien habría que comprender “el lenguaje y la significación como elementos indisolubles del proceso social material involucrados permanentemente tanto en la producción como en la reproducción” de la vida” (2000: p. 120). En este sentido, aunque aquí sólo podemos hacer una breve mención, resulta preciso traer a colación la interpretación que Giorgio Agamben realiza de la disputa entre Benjamin y Adorno en torno del método y de la dialéctica. Agamben cifra la clave de la divergencia en el legado hegeliano y en este sentido, sitúa a Adorno como un continuador del filósofo alemán, mientras que considera que Benjamin no sólo no suscribe a la dialéctica hegeliana sino que su posición retoma el concepto marxiano de *praxis* que no requiere “de una mediación dialéctica”, anulando la distinción entre cultura y naturaleza, con lo cual “la relación entre estructura y superestructura no puede ser ni de determinación causal ni de mediación dialéctica, sino de *identidad inmediata*” (2001: p. 179). Sin embargo, esta interpretación de Agamben oblitera el hecho de que en el convoluto N, una de los referentes teóricos de Benjamin para la reconstrucción crítica del materialismo es precisamente Karl Korsch, como veremos a continuación, que se refiere al “sistema de mediaciones” entre base y superestructura y en donde el legado hegeliano sigue operando abiertamente. Con lo cual, sería necesario detenerse en los textos de Korsch citados por Benjamin (2005: p.86, N 16 a, 1) para ponderar con mayor detenimiento el papel de la filosofía hegeliana en ese materialismo heterodoxo.

“imagen dialéctica” (*dialektisches Bild*) para señalar un modo particular de cristalización en constelaciones objetivas de las condiciones sociales. Sin embargo, siguiendo la interpretación de Adorno, Williams considera que en Benjamin las imágenes dialécticas yuxtaponen “un tipo de proceso junto al otro [...] en un sentido que resulta mucho más literal y familiar” (2000, p. 124) antes que dialéctico. Desde esta perspectiva, Williams concluye que en Benjamin las imágenes dialécticas dependen menos que en Adorno “de la prioridad categórica de la ‘mediación’” y se vuelven prácticamente meros “reflejos de la realidad social” (2000, p. 124). No obstante, parece cuestionable sostener que Benjamin relega la prioridad de la mediación puesto que en el *Libro de los Pasajes* se encuentran numerosas citas de Karl Korsch donde se critica que exista “correspondencia” entre la base y la superestructura, y se propone pensar esta relación en términos de un “sistema de mediaciones”. Veamos algunas de estas citas de Korsch que Benjamin incorpora al convoluto N del *Libro de los Pasajes*:

Con las transformaciones de la forma de producción material, se transforma también el *sistema de mediaciones* que existe entre la base material y su superestructura político-jurídica [N 16 a, 1]  
Ante todo no hay que aferrarse con demasiado fanatismo a aquellas formulaciones, de intención a menudo solamente ilustrativa, con las que Marx describió las relaciones específicas en este terreno como una relación entre ‘base’ y ‘superestructura’, como ‘correspondencias’, etc... En todos estos casos, los conceptos de Marx [...] no pretenden constituirse en nuevos dogmas [...] sino como una guía, en nada dogmática, de la investigación y de la acción. [N 17]. (Benjamin, 2005, pp. 486-487).

Benjamin, a través de Korsch, recupera la noción de “sistema de mediaciones” para pensar las transformaciones de la superestructura como un proceso activo que no puede, tal como pretende cierto marxismo dogmático, ser reducido a mera correspondencia con la base material. Tampoco la relación casual que reduce la superestructura a “simple reflejo” de la base resulta apropiada, puesto que incluso la tesis de Marx del carácter ideológico de la estructura, advierte Benjamin, complejiza este posicionamiento al concebir que la superestructura “refleja las relaciones de modo falso y deformado” (2005, p. 397, K 2, 5). En contraste, Benjamin propone pensar la relación entre base y superestructura en términos de “expresión” (*Ausdruck*) y trae a colación el ejemplo de quien se duerme con el estómago demasiado lleno, con lo cual el estómago encontrará expresión en los contenidos de sus sueños, pero éstos no serán meramente su reflejo, y “sólo en el despertar su interpretación” (2005, p. 397, K 2, 5) podrá esclarecer esta determinación. De manera análoga, la superestructura es la expresión de la base, pero en ningún caso su reflejo, y el trabajo de interpretación en el despertar exige una atención singular al modo de funcionamiento propio de la superestructura equivalente a la tarea de interpretación de los sueños –que siempre remite los contenidos específicos a una lógica de funcionamiento propia. Así como en el psicoanálisis es preciso desentrañar el funcionamiento del inconsciente para descifrar el significado de los sueños, es necesario inmiscuirse en la lógica propia de la superestructura para esclarecer o interpretar los fenómenos de la cultura no como meros reflejos sino como expresiones con relativa autonomía de la base.

En el contexto de esta discusión, debemos situar la contraposición que en el convoluto N, Benjamin realiza entre citas de Engels y de Marx. Así, Benjamin retoma las siguientes palabras

de Engels: “No olvidar que el derecho carece, tanto como la religión, de una historia propia”, para acotar a continuación que “lo que vale para esos dos casos, vale antes que nada y de manera decisiva para la cultura” (2005, p. 469, N 5, 4). Luego a continuación, tensando los polos dialécticos hasta el máximo extremo, consigna la siguiente frase de Marx: “Nuestra divisa... tiene que ser la reforma de la conciencia, pero no a partir de dogmas, sino a partir del análisis de la conciencia mítica, conciencia que es oscura para ella misma, aparezca como religiosa o política” (Benjamin, 2005; p. 469, N 5 a, 1). Mientras que Engels desestima el estudio del derecho y de la religión, Marx postula como tarea la reforma de la conciencia, es decir, una tarea propia de la superestructura que supone desentrañar su lógica en función de poner de manifiesto lo que permanece vedado para la propia conciencia, a saber: su carácter mítico.

En la perspectiva de Marx, ya sea que la conciencia se manifieste en la religión o en el derecho, resulta preciso descifrarla en su funcionamiento para que se vuelva patente su carácter de expresión de la base material, a la vez que pueda desplegar su potencial movilizador al devenir la conciencia de clase de en sí en para sí. Por eso, a continuación Marx afirma: “se verá entonces que el mundo sueña desde hace mucho con algo de lo que sólo tiene que cobrar conciencia para poseerlo en realidad” (Benjamin, 2005, p. 469, N 5 a, 1). Las diversas manifestaciones de la conciencia, derecho y religión, pero asimismo la cultura en general, conforman la superestructura que en la perspectiva de Marx, y en contraposición al marxismo ortodoxo de Engels, se presenta como objeto de una tarea de análisis que revele sus mecanismos propios en tanto sus fenómenos no son simples reflejos sino expresiones en las que permanece oculta tanto su dependencia material como su potencial influjo disruptivo sobre esa base material. De manera que la superestructura detenta una lógica dialéctica propia irreductible a la base material, es decir, sostiene una relativa autonomía, y a su vez ejerce efectos que inciden sobre la base.

Por esto mismo, Benjamin tampoco piensa las imágenes dialécticas como reflejos o como simples correspondencias de la base material. A continuación, se busca esclarecer la concepción benjaminiana de las imágenes dialécticas, no sólo para revisar algunas de las objeciones que se le han formulado sino también para delinear el modo en que el filósofo alemán emprende a través de las mismas el análisis de la superestructura, en general, y de la cultura y el arte en particular. Cuando Williams, citando a Adorno, asevera que las imágenes dialécticas “no son modelos de productos sociales”, como creía Benjamin, “sino más bien *constelaciones* objetivas dentro de las cuales la condición social se representa a sí misma” (2000, p. 124. El subrayado me pertenece), está reduciendo a las imágenes dialécticas con meras correspondencias a la base material. Sin embargo, el propio Benjamin ya desde su primera etapa de trabajo en el *Libro de los Pasajes*, entre 1926 y 1929, concebía a las imágenes dialécticas como “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una *constelación*” (2005, p. 464, N 2 a, 3. El subrayado me pertenece). De modo que, la noción de

constelación resulta central en Benjamin, para pensar el conjunto de elementos en tensión que conforman una imagen dialéctica:

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una *constelación* saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. [N 10 a, 3] (Benjamin, 2005, p. 478).

Las imágenes dialécticas son constelaciones que se caracterizan por la saturación de tensiones, es decir, por la configuración de un campo de fuerzas, que reúne elementos en relaciones de atracción y de repulsión, de manera dinámica y sin un único centro de atracción que los aglutine (Jay, 2003, pp. 13-15). Para Benjamin, la dialéctica de las imágenes se asienta en estas relaciones entre fuerzas en tensión entre lo que ha sido y lo que es, es decir, entre el pasado y el presente. A saber: "Toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un *campo de fuerzas* [*Kraftfeld*] en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior" (Benjamin, 2005, p. 472, N 7 a, 1). De modo que las imágenes dialécticas tienen que comprenderse en estrecha vinculación con las nociones de constelación y de campo de fuerza. Martin Jay ha analizado la relevancia de la idea de campo de fuerza de Benjamin, como así también "el sugestivo uso de la metáfora de campo de fuerza que hace Theodor Adorno, quien la empleó frecuentemente, junto con la imagen benjaminiana asociada a ella de constelación, para sugerir una yuxtaposición no totalizadora de elementos cambiantes" (2003, p. 14). En este sentido, puede apreciarse que, en disonancia con lo que sostiene Williams, es Benjamin quien acuña estas nociones, que posteriormente Adorno retoma y desarrolla<sup>4</sup>.

Las imágenes benjaminianas también deben pensarse en relación con la dialéctica en reposo o en estado de detención. "Imagen es la dialéctica en reposo" (2005, p. 464, N 2 a, 3), y a través de ella que Benjamin vislumbra la posibilidad de aprehender la verdad: "cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un *shock*, por el cual se cristaliza él como mónada" (2002, p. 63). Así, cuando la imagen dialéctica se presenta como mónada<sup>5</sup> puede captarse su plena verdad porque la mónada es una forma sustancial completa que contiene en su noción todos los predicados que la conforman. De este modo, la verdad metafísica presente en los primeros escritos de Benjamin parece haber

<sup>4</sup> La investigación de Susan Buck-Morss (1981) en su libro *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* [1977], obró como un punto de inflexión en la interpretación de la problemática relación entre Adorno y Benjamin. Al respecto véanse especialmente los capítulos 9, 10 y 11 dedicados a diversos aspectos del "Debate Adorno-Benjamin" (1981: pp. 274-357). Frente a la lectura clásica de Martin Jay (1984) en *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)* [1973] donde Benjamin no constituía más que un satélite de poca importancia en la historia del Instituto, Buck-Morss demuestra que gran parte de la filosofía de Adorno no puede comprenderse sino como una profundización de motivos benjaminianos. En su libro posterior [1993], Jay (2003) parece de alguna manera haber tomado nota de la lectura de Buck-Morss, dotando a los conceptos de Benjamin de un influjo determinante en la perspectiva adorniana.

<sup>5</sup> Según Leibniz, "la mónada de que hablaremos aquí no es sino una sustancia simple que integra los compuestos; *simple*, es decir, sin partes. [...] Ahora bien, donde no hay partes no hay extensión, figura, ni divisibilidad posibles. Y estas mónadas son los verdaderos átomos de la naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas. [...] De lo que acabamos de decir se sigue que los cambios naturales de las mónadas provienen de un *principio interno*, ya que en su interior no podría influir una causa externa" (1981: pp. 607-609).



trasmutado en una verdad efímera, que constantemente se escabulle y sólo puede ser captada en forma de imagen dialéctica cuando “relampaguea fugazmente” (2002, p. 52).

En este punto es donde Adorno encuentra “motivos de teoría de la imagen dialéctica” susceptibles de crítica por ser “no dialécticos” (2001, p. 125)<sup>6</sup>, en tanto entendía que para abordar las tensiones presentes en su interior, no bastaba con mostrar una imagen, sino que era necesario un argumento dialéctico que las articulara de alguna forma. En este sentido, como sostiene Susan Buck-Morss, “la diferencia entre Adorno y Benjamin, que eventualmente llegaría a ser motivo de conflicto, residía en el hecho de que Benjamin consideraba que estas constelaciones histórico-filosóficas podían ser representadas por una imagen más que por una argumentación dialéctica” (2001, p. 84). Sin embargo, esto no implica que para Benjamin las imágenes dialécticas no se fundaran también en el lenguaje: “sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje” (2005, p. 464, N a 2, 3). Desde la perspectiva de Benjamin, entonces, las imágenes dialécticas constituyen el momento culminante en la confluencia entre el mostrar y el decir, o entre imagen y palabra<sup>7</sup>, y sólo en esa confluencia puede aprehenderse la verdad, “allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima” (2005, p. 478, N 10 a, 3). Puesto que el lenguaje solo no alcanza, debe conjugarse con el mostrar, de ahí como veremos la importancia del arte en la concepción de Benjamin.

Luego de esta delimitación de la concepción benjaminiana de las imágenes dialécticas, que constituye el núcleo de su análisis de la superestructura y de la cultura, es necesario explicitar en qué consiste el procedimiento dialéctico. Benjamin piensa la dialéctica como una desarticulación progresiva de las dicotomías, que procede señalando en cada uno de sus polos nuevos aspectos positivos y negativos en ellos contenidos.

Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórica-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos ‘terrenos’ según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte ‘fructífera’, ‘preñada de futuro’, ‘viva’, ‘positiva’ de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta [...] De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*. [N 1 a, 3] (Benjamin, 2005, p. 461).

De modo que, lo positivo y lo negativo conviven al interior mismo de cada uno de los polos que conforman las dicotomías de cada época, por lo que se trata de desactivarlas como dicotomías excluyentes, al dialectizar a su vez cada uno de estos polos poniéndolos en movimiento hacia su interior. Por eso, al abordar la superestructura de una época es necesario desandar los caminos de las dicotomías que la constituyen. Y el campo de fuerzas que así emerge mostrará, entonces, una dialéctica propia de la superestructura que es relativamente autónoma de la base material. Desde la perspectiva de Benjamin, el análisis de la

<sup>6</sup> Esta apreciación pertenece al intercambio epistolar que Adorno mantuvo con Benjamin en el transcurso de 1935 en relación con su manuscrito “Paris, capital del siglo XIX”. Adorno reitera su “crítica de la imagen dialéctica como una regresión” (2001: p. 131).

<sup>7</sup> Al respecto, Didi-Huberman advierte que “la lengua es el lugar donde es posible encontrar las imágenes dialécticas” (2011: p. 121).

superestructura nos remite a una dinámica dialéctica propia que, como ya hemos visto, a su vez “ejerce un efecto retroactivo sobre la base” (2005, p. 472, N 7 a, 2).

De la misma manera que en la base material existe una relación conflictual entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, Benjamin se concentra en recrear las tensiones propias de la superestructura y su dialéctica particular. En este sentido, como advierte Buck-Morss (2001, p. 143), sus estudios sobre los fenómenos culturales procuran desentrañar la dinámica propia de la superestructura, que vendría a complementar el análisis marxiano de la base económica. Aunque los procesos de la superestructura dependen de la base material y parecen ser más lentos, resultan no obstante relativamente autónomos y en absoluto desdeñables para pergeñar el cambio social. En la superestructura, la cultura tiende a posibilitar la perpetuación del estado de cosas existente, pero en determinados momentos históricos las formas de producción también parecen poder entrar en tensión con la cultura establecida a través de nuevas modalidades artísticas. En este sentido, Benjamin cree posible sustentar una crítica de la cultura de masas en formas artísticas que posibilitan las nuevas técnicas de reproducción mecánica, lo que permitiría avizorar nuevas perspectivas sociales y culturales. Así, Benjamin denuncia, en fragmentos que incorpora al *Libro de los Pasajes* entre 1935 y 1936, que “la barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura” (2005, p. 470, N 5 a, 7)<sup>8</sup>, pero al mismo tiempo deposita en las potencialidades cognoscitivas y críticas del arte la posibilidad de revertir esa situación:

En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de una brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, pueda servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo. [N 9 a, 7] (Benjamin, 2005, p. 476).

Benjamin considera que en el arte se mantiene intacta la promesa y la potencialidad de otro porvenir. A través de la interrupción de la continuidad del tiempo, el arte detiene la repetición de lo “siempre igual” (Benjamin, 2005, p. 475, N 9, 5), mostrando la posibilidad de lo verdaderamente nuevo. Pero tampoco hay que dejarse llevar por un optimismo ciego. En la cita precedente, Benjamin no se refiere a cualquier obra de arte, sino a lo que denomina como “verdadera obra de arte” que, no obstante, no remite a lo que tradicionalmente se caracterizó como tal, sino más precisamente a aquellas formas disruptivas que buscan provocar a través de la subversión de la obra de arte misma –pensemos en el dadaísmo, por ejemplo, al que Benjamin se refiere en su ensayo sobre la obra de arte. Será preciso entonces adentrarnos, en el próximo apartado, en la concepción benjaminiana del arte, procurando esclarecer tanto las potencialidades como los escollos que detenta en relación con las nuevas técnicas de reproducción.

---

<sup>8</sup> Esta dialéctica entre cultura y barbarie, también aparece posteriormente en “Sobre el concepto de historia” [1940], en la frase célebre de la tesis V: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (Benjamin, 2002: p. 52).

## 2. El arte bajo condiciones de reproducción técnica

Las técnicas de reproducción mecánica, tal como advierte Benjamin, generaron una transformación profunda en el arte y en las formas de percepción, configurando lo que puede denominarse como “arte de masas” (Carroll, 2002)<sup>9</sup>, esto es un arte accesible a las masas a partir de su producción y distribución mecanizada. A diferencia de la resistencia filosófica predominante frente al llamado arte de masas, Noël Carroll considera que Benjamin se inserta en la tradición minoritaria de las “celebraciones filosóficas del arte de masas” (2002, p. 105). A continuación, se analiza críticamente esta lectura, poniendo en relación, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” con el contexto más amplio de los escritos de Benjamin para despejar algunos equívocos en los que se sustenta.

Carroll sostiene que en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (2002, pp. 108-109), Benjamin suscribe al marxismo ortodoxo fundamentalmente en dos aspectos: en la caracterización de la relación base y superestructura; y en la concepción de la historia y del progreso. Sin embargo, en el apartado anterior, hemos puesto de manifiesto que Benjamin se distancia del marxismo ortodoxo, y presenta una concepción singular de la relación base y superestructura. Ahora procuraremos esclarecer la noción de historia que subyace a su ensayo sobre la obra de arte. Según Carroll esta noción de historia no se corresponde con la que posteriormente Benjamin desarrolla en su último escrito “Sobre el concepto de historia”<sup>10</sup>. Y para sostener esto presenta tres argumentos:

La filosofía de la historia que asocio con “La obra de arte en la época de la reproducción técnica” de Benjamin, será toscamente el modelo o explicación ortodoxa del materialismo histórico en su variación marxista, antes que la teoría que Benjamin sugiere en su ensayo “Tesis sobre la filosofía de la historia”. Mis razones para proceder así son tres; en primer lugar, las “Tesis sobre la filosofía de la historia” fueron escritas después de “La obra de arte en la época de la reproducción técnica”, y en segundo lugar, comentarista como Rolf Tiedemann y Gershom Scholem consideran que las “Tesis sobre la filosofía de la historia” se apartan de sus primeras ideas como resultado de la gran impresión causada por el pacto entre Hitler y Stalin; y, en tercer lugar, la versión corriente de la concepción materialista de la historia se adecua a “La obra de arte en la época de la reproducción técnica”, es decir, enlaza de manera más neta con el ensayo sobre el arte de masas que las “Tesis”. (2002, p. 109, nota al pie 7).

En relación con el primer argumento de Carroll, es necesario aclarar que si bien las denominadas “Tesis” [1940] son posteriores al texto sobre la obra de arte [1936], en el proyecto del *Passagen-Werk* hay referencias a la historia y al progreso que datan de 1926 en adelante, en las cuales Benjamin presenta críticas similares a las desarrolladas posteriormente en las “Tesis”

---

<sup>9</sup> Para una definición más precisa del arte de masas puede consultarse el libro de Carroll (2002), especialmente la introducción y el capítulo 3. Aquí solo esbozamos esta definición porque lo que nos interesa analizar con mayor detenimiento es la interpretación que Carroll realiza del posicionamiento de Benjamin en relación con el arte de masas.

<sup>10</sup> “Über den Begriff der Geschichte” es el título que Benjamin acuñara para el manuscrito, hoy en día más conocido como “Tesis de filosofía de la historia”, nombre con el cual apareció en la publicación que reunía los *Escritos* de Benjamin, preparada por Theodor Adorno en 1955. Para la elección de este título, Adorno se basó en una carta que Benjamin escribiera a Horkheimer diciendo que acaba de terminar unas tesis sobre el concepto de historia. De todas formas, siguiendo la traducción de Pablo Oyarzún Robles (Benjamin, 2002) hemos decidido mantener el título originalmente acuñado por Benjamin.

en relación con la concepción materialista de la historia<sup>11</sup>. Benjamin estuvo trabajando en el proyecto del *Libro de los Pasajes* durante catorce años, y según Buck-Morss (2001, pp. 65-69) y Rolf Tiedemann (2005, pp. 31-33), pueden distinguirse tres etapas de trabajo: la primera entre 1926 y 1929, la segunda entre 1934 y 1935, y la tercera entre 1937 y 1940. Desde sus primeros años de trabajo en el proyecto, Benjamin comienza a reunir materiales en el convoluto N: “Epistemología, Teoría del Progreso”. Al interior de cada convoluto los fragmentos estaban ordenados en un sistema numérico, y Buck-Morss sostiene que al interior del convoluto N los fragmentos que van del N1 al N3a corresponden a la primera etapa, mientras que los que van del N4 al N7a corresponden a la segunda, y los restantes, numerados a partir del N8, a la última. Veamos algunos fragmentos de la primera etapa (1926-1929) del convoluto N del *Libro de los Pasajes*:

Se puede mostrar como uno de los objetivos metódicos de este trabajo mostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso. Precisamente aquí, el materialismo histórico tiene todos los motivos para separarse con nitidez de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización. [N2, 2]  
 [...] La superación del concepto de “progreso” y del concepto de “período de decadencia” son sólo dos caras de una y la misma cosa. [N 2, 5] (Benjamin, 2005, pp. 462-463).

Como puede apreciarse, desde sus inicios, uno de los propósitos centrales del *Libro de los Pasajes* consiste en, no sólo criticar sino incluso, desterrar la idea de progreso del materialismo histórico. Benjamin rechaza que la historia pueda ser entendida como un progreso incesante y continuo o como una decadencia paulatina porque en realidad, su crítica apunta más profundamente a la estructura teleológica subyacente a la concepción materialista ortodoxa de la historia. No hay una finalidad hacia la que tienda la historia, y que a su vez, permita reconstruir el pasado en una línea de continuidad. El pasado no puede ser asido desde la lógica de la continuidad: “La relación [...] de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. [N 2a, 3]” (Benjamin, 2005, p. 465). Por eso, Benjamin propone “retomar para la historia el principio del montaje [...] Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. [N 2, 6]” (2005, p. 463).

En estos fragmentos, escritos entre 1926 y 1929, podemos advertir que desde mucho tiempo antes de su ensayo sobre la obra de arte, Benjamin se opone a la concepción materialista ortodoxa, concibiendo que en la historia: (i) no hay progreso, (ii) ni teleología, (iii) ni continuidad. Consecuentemente, el materialismo propuesto por Benjamin “no persigue una exposición homogénea o continua de la historia”, e incluso va más lejos aún, afirmando que “es irrealizable una exposición continua de la historia. [N 7a, 2]”; de ahí que sólo haya “conocimiento a modo de relámpago [N 1, 1]”.

Respecto del segundo argumento de Carroll, es cierto que Scholem y Tiedemann sostienen que “Sobre el concepto de historia” presenta algunas peculiaridades respecto de trabajos anteriores de Benjamin, pero ninguno de los dos afirma que éstas sean en relación con

<sup>11</sup> Incluso ya en el comienzo de su texto “La vida de la estudiantes” de 1915 pueden encontrarse esbozos de ideas que Benjamin después despliega en el proyecto de los pasajes y en las denominadas tesis en relación con la crítica del “progreso” y de la confianza “en la infinitud del tiempo” (Benjamin, 2007: pp. 77).

la concepción de la historia. Más bien, Scholem señala que en las “Tesis” puede apreciarse una vigorización del impulso teológico, que por otra parte, desde su perspectiva, siempre constituyó el núcleo fundamental de la concepción de Benjamin aún cuando durante la década del 30’ subyaciera aparentemente bajo la dialéctica marxista. Por eso, Scholem se regodea afirmando sobre Benjamin que: “el último párrafo cronológicamente fijado de sus obras, verdadera *confessio in extremis* –y esto en un texto cuasi marxista sobre el tiempo histórico– anuncia una especie de apoteosis del judaísmo” (2003, p. 34). Esto parecía confirmar para Scholem su tesis inmovible de que en Benjamin el marxismo había permanecido subordinado al impulso teológico-metafísico. Por su parte, Tiedemann discrepa en este punto, y considera que en las “Tesis” los motivos teológicos “son útiles no como una teoría de los contenidos históricos, sino para una teoría del conocimiento de la historia; por eso el llamado materialismo histórico pone a la teología ‘a su servicio’. Esto era absolutamente contrario a Scholem” (2003, p. 231). Mas allá de esta confrontación interpretativa en torno de la relación entre materialismo y teología, Tiedemann afirma expresamente que en las “Tesis” la concepción de la historia de Benjamin no se ve modificada en relación con los desarrollos previos del proyecto de los pasajes:

Ya en el primer proyecto del *Libro de los Pasajes* Benjamin reclama una “filosofía de la historia que supere [...] en todos sus puntos” la “ideología del progreso” (O<sup>o</sup>, 5), lo que llevó a cabo en las tesis de filosofía de la historia, cuya imagen de la historia recuerda más al fatídico juego acrobático de Klages entre imágenes originarias y fantasmas, que a la dialéctica de fuerzas productivas y relaciones de producción. (Tiedemann, 2005, p. 24).

De modo que Scholem no explicita en ningún momento que en las “Tesis” Benjamin haya modificado su concepción de la historia, sino que destaca la primacía de la teología en ellas presente; mientras que Tiedemann expresamente sostiene que ya en el primer proyecto de los pasajes Benjamin criticaba la concepción de la historia vinculada al progreso, que posteriormente constituye la piedra angular de la concepción de la historia de las “Tesis”. A partir de todo esto, consideramos que en la obra de Benjamin no hay indicios para sustentar el pretendido viraje, postulado por Carroll, entre la concepción de la historia que subyace al ensayo sobre la obra de arte y a las denominadas “Tesis”. Por el contrario, hay sobradas evidencias de la persistencia, a partir de 1926, de las críticas de Benjamin al progreso, a la homogeneidad y a la orientación teleológica de la historia; tendencia que se mantiene intacta en el ensayo sobre la obra de arte y que se ve exacerbada y profundizada en su último escrito.

Desde esta perspectiva, resulta implausible sostener, como lo hace Carroll, que para Benjamin “el arte de masas es defendible porque está del lado de la historia. Al participar de la transformación de la percepción, simbolizándola y propiciándola, participa en la revolución proletaria y, por tanto, en la liberación de las fuerzas productivas de la sociedad [...] Así, las artes de reproducción mecánica son defendibles porque están *esencialmente* del lado de la historia” (2002, p. 118). Carroll entiende que Benjamin celebra el arte de masas porque su desarrollo se encuentra acoplado al curso de la historia que conlleva a la revolución. Sin embargo, Benjamin rechaza que la historia tenga una finalidad hacia la que tienda

automáticamente; no hay una fuerza inherente a la historia que conduzca a la revolución, sino que ésta más bien se dirime en la arena de la *praxis* social y política.

Por otra parte, Benjamin tampoco considera que el arte reproducido técnicamente sea “esencialmente” progresivo, como le adjudica Carroll al sostener que este nuevo arte “posee una esencia que implica un compromiso político y, en especial, un compromiso político tan específico como el de la emancipación del proletariado” (2002, p. 127). Benjamin se percataba de que las técnicas de reproducción masiva constituían insumos fundamentales para la perpetuación de la dominación de clases, y por eso nos advierte en su ensayo sobre los peligros de la “estetización de la política” que el nazismo trae consigo y concluye con un llamado a la “politización del arte” (1989, pp. 55-57) por parte del comunismo. De manera que no sólo el arte reproducido mecánicamente no resulta “esencialmente” progresivo sino que incluso se encuentra a la base de la manipulación de las masas por parte de regímenes regresivos y reaccionarios. Tampoco se trata de que lo que distingue a la politización del arte frente a la estetización de la política sea la orientación progresiva o regresiva del arte, es decir, el uso de las técnicas a favor del comunismo o del fascismo. En la medida en que el comunismo sólo quiera conducir a la masa en la dirección que considera acertada, también se prestará a la estetización de la política<sup>12</sup>. Más bien de lo que se trata es justamente de sacudir a las masas, de interpelarlas, de volverlas interlocutores activos, de romper con la pasividad que las vuelve dócilmente manipulables. La tarea no es direccionar políticamente el arte sino subvertir las estructuras artísticas tradicionales, de manera de evitar la inmersión pasiva de la masa a través del montaje y la interrupción. En este sentido, la diferencia entre el teatro político de Piscator<sup>13</sup> y el teatro épico de Brecht<sup>14</sup>, nos permitirá hacer más patente la diferencia entre la estetización de la política –de la que participa el realismo socialista también– y la politización del arte –desplegada en las obras de Brecht, en el Dadaísmo, y también en determinadas formas cinematográficas. Al respecto, Benjamin advierte que el teatro de Piscator mantiene inalterada la estructura del teatro burgués pero con contenidos revolucionarios “aleccionadores” sobre la clase obrera; en cambio, el teatro épico de Brecht revoluciona el teatro en lo que respecta a la escena, la actuación, la dirección y el público, impidiendo la identificación y catarsis de los espectadores a través de la interrupción de la acción, los gestos bruscos, la sobreactuación, entre otros, generando así un efecto de distanciamiento que permite volver extrañas las situaciones cotidianas, tornándolas objeto de

---

<sup>12</sup> No obstante es necesario advertir respecto de un punto que tal vez no permitiría situar completamente al comunismo en la senda de la estetización de la política en tanto ésta implica que las masas se expresen pero sin modificar las condiciones de propiedad. Sin embargo, aun cuando el comunismo en su variante soviética suponga una verdadera revolución de las condiciones de propiedad, resulta discutible si acaso no se sustenta en una lógica de manipulación de las masas que se encontraría en sintonía con el proceder del fascismo pero también con los métodos utilizados por la industria de Hollywood o de Disney. En cualquier caso, el análisis de Benjamin advierte algunos aspectos en que ciertas formas del comunismo, y más precisamente el realismo socialista, parece aproximarse al fascismo, lo cual de ninguna manera implica que sean absolutamente equiparables o indistinguibles en otros aspectos.

<sup>13</sup> Véase al texto de Benjamin “Piscator y Rusia” (2010, pp. 500-502).

<sup>14</sup> En relación con la interpretación benjaminiana del teatro épico de Brecht remitimos a la primera y segunda versión de su ensayo “¿Qué es el teatro épico?” (Benjamin, 1999<sup>a</sup>, pp. 15-40). Véase también el artículo “La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin” y especialmente al apartado “El teatro épico de Brecht como paradigma de una nueva forma de narración” (Di Pego, 2015, pp. 155-163).

reflexión para un público que no puede permanecer indiferente y que es impelido a reaccionar. La clave es entonces la revolución de la forma artística a través del montaje y la interrupción de manera de sacudir a la masa de su pasividad característica y en esto reside la potencialidad revolucionaria de las nuevas técnicas y su impacto en el arte.

En este sentido, Buck-Morss advierte que “la afirmación benjaminiana del cine y otras formas de reproducción mecánica se dirigía al *potencial* cognitivo de esos medios y no a su funcionamiento real” (2005, p. 82, nota al pie 9). Es decir, las nuevas tecnologías detentan un carácter revolucionario potencial, y no esencial, que depende de la revolución de la concepción tradicional del arte y de la subversión de la recepción pasiva de la masa. Por eso, no todo cine posee un carácter revolucionario, sino que Benjamin presenta ejemplos concretos, como las películas de Charles Chaplin o el cine soviético de Eisenstein<sup>15</sup>. En contrapartida, Benjamin critica el cine de Hollywood y a sus estrellas de cine, que recrean transfigurado el carácter cultural y la idolatría del arte aurático: “A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía” (1989, p. 39). Por ello, el arte reproducido mecánicamente, sólo es políticamente revolucionario *en potencia*, pero artísticamente es *de hecho* revolucionario porque revoluciona la concepción tradicional del arte. Precisamente, Carroll parece no advertir que es necesario distinguir entre estos dos ámbitos: la política y el arte, en los que el cine y las nuevas técnicas pueden desempeñar un papel revolucionario. Benjamin mismo lo explicita en su ensayo sobre la obra de arte:

Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de propiedad. Pero no es éste el centro de gravedad de la presente investigación (ni lo es tampoco de la producción cinematográfica de Europa occidental). (Benjamin, 1989, p. 39).

En este fragmento, el mismo Benjamin advierte que en ese momento, el cine puede desempeñar un papel revolucionario sólo en el plano artístico (*revolutionäre Kritik der Kunst*)<sup>16</sup>, mas no en el ámbito social y político. Pero más importante todavía, es que Benjamin destaca que el núcleo (*Schwerpunkt*) de su ensayo no se ocupa de las potencialidades políticas revolucionarias del cine –aunque reconoce que en casos especiales (*besonderen Fällen*) puede tenerlas– sino que su foco serán las transformaciones revolucionarias que estas nuevas tecnologías introdujeron en la concepción misma del arte. El papel acotado que desempeñan las potencialidades políticas del arte de masas en el ensayo de Benjamin, puede apreciarse en el hecho de que esta problemática se aborda fundamentalmente en las últimas tres páginas del trabajo, en la sección denominada “epílogo” (*Nachwort*).

<sup>15</sup> Al respecto véase “La situación del arte cinematográfico en Rusia” (Benjamin, 2009: pp. 363-367) y especialmente “Réplica a Oscar A. H. Schmitz” que es la respuesta de Benjamin (2009: pp. 367-371) al comentario crítico de Schmitz sobre *El acorazado Potemkin* de Eisenstein.

<sup>16</sup> En relación con los términos en alemán remitimos al texto original de Benjamin (1991a: p. 492).

Cuando Carroll sostiene que “Benjamin parece creer que el arte de masas incorpora un punto de vista proletario y que, por tanto, resulta inherentemente emancipatorio (o que, al menos, se inclina *naturalmente* a tal dirección)” (2002, p. 127), está extrapolando infundadamente el carácter revolucionario que, en el plano artístico, Benjamin advierte en las nuevas técnicas de reproducción, hacia el plano político. De este modo, Carroll parece desatender al hecho de que, como el propio título lo indica, el trabajo de Benjamin se concentra en la obra de arte y en las modificaciones revolucionarias que de hecho ésta ha sufrido en la época de su reproductibilidad técnica, encontrándose sus potencialidades políticas en los cambios perceptivos y cognitivos que habilitan y no en los contenidos específicamente políticos de las obras. Como señala Buck-Morss, el cine revoluciona “la función cognitiva del arte”, pero no tanto debido a que “el artista pone las técnicas industriales desarrolladas bajo el capitalismo a su servicio” (2005, p. 81), sino más bien porque constituye el “despliegue [¿resultado?] de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales” (Benjamin, 2005, pp. 399-400, K 3, 3]. De esta manera, el cine hace de la aceleración del tiempo y de la fragmentación del espacio una posible experiencia que a través de la interrupción y del movimiento sacude a las masas, abriendo perspectivas y descomponiendo su entorno:

El cine constituye actualmente una de las más formidables fracturas de las formaciones artísticas. Con él surge realmente *una nueva región de la consciencia*. Por decirlo con muy pocas palabras: el cine es sin duda el único prisma que, al hombre de hoy, le descompone su entorno inmediato (los espacios en los cuales vive, y en los que trabaja y se divierte) de forma directamente comprensible, tan sensata como apasionada [...] El cine hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario con la dinamita de las décimas de segundo, de modo que entre sus ruinas desperdigadas vamos ahora viajando a la aventura [...] No es el curso continuo de las imágenes, sino el cambio repentino de perspectiva, lo que sojuzga a un *milieu* que se sustrae a cualquier otra clase de mirada. (Benjamin, 2009: p. 369)<sup>17</sup>.

Por último, quisiéramos analizar brevemente el ensayo sobre la obra de arte en estrecha vinculación con algunos motivos del *Libro de los Pasajes*, puesto que “proporciona un importante correctivo contra suposiciones demasiado simplistas o unilaterales acerca de lo que realmente era la teoría benjaminiana de la cultura de masas” (Buck-Morss, 2005, p. 80). En el siglo XIX, los pasajes obraron como recintos de ensoñaciones colectivas, en donde se veneraba a las mercancías al tiempo que se creaba la ilusión del acceso de las masas a ese mundo de abundancia. Por ello, Benjamin hace referencia a “la arquitectura onírica de los pasajes” y observa que “el estilo constructivo de los pasajes se inmiscuye en la arquitectura sagrada” [L 2, 4] (Benjamin, 2005, p. 414). De alguna manera, los pasajes son como catedrales, lugares de adoración, que suscitan admiración por su magnificencia frente a la pequeñez del individuo, y donde estos pueden recoger promesas de salvación o abundancia.

Los pasajes ponen de manifiesto que, bajo su apariencia de racionalidad creciente, la Modernidad trae consigo nuevos mitos y formas de ensoñación, Así, Benjamin describe al capitalismo como “una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas. [K 1 a, 8]” (Benjamin, 2005,

<sup>17</sup>

Este cita pertenece al texto ya referido “Una réplica a Oscar A. H. Schmitz” sobre *El acorazado Potemkin*.



p. 396). Observemos en esta cita, la presencia doble del sueño y de las energías míticas, que se retroalimentan en los pasajes generando un estado ilusorio de ensoñación que permite la reproducción cíclica de lo instituido, lo siempre-igual como figura de la pesadilla del eterno retorno. Pero la remisión benjaminiana al sueño, también implica que es posible “despertar” como una forma de salida de ese estado ilusorio. La potencia para este despertar se encuentra asimismo en los pasajes, puesto que todo sueño contiene “imágenes desiderativas” (*Wunschbilder*) donde lo viejo se mezcla con lo nuevo en forma de la utopía “que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz” (Benjamin, 2005, p. 39). Esta caracterización ambivalente de los pasajes desde la perspectiva de Benjamin, como recinto de ensoñación y al mismo tiempo enclave del despertar, le permite no sólo realizar una crítica radical del siglo XIX a través de la noción de mundo de ensoñación, sino a su vez rescatar en su seno las energías movilizadoras para su subversión. Benjamin concibe así a los pasajes como “imágenes dialécticas” en las que se tensan al máximo los extremos oscilando entre la ensoñación propia del mito y su ilusión, por un lado, y el potencial movilizador de la utopía y de la promesa no cumplida, por otro. En este sentido, Buck-Morss destaca que los pasajes son “sueños” en el doble sentido de su carácter ilusorio y su “deseo utópico” (2005, p. 32), y en la tensión entre estos se cifra la posibilidad del “despertar” puesto que es el elemento utópico el que permite develar como ilusorio al sueño. Por eso, Benjamin culmina su ensayo “París, capital del siglo XIX” con la alusión al despertar como producto del pensamiento dialéctico pero enclavado en el interior del sueño mismo, es decir, en el mundo de ensueño de los pasajes:

De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico. El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico. De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. (Benjamin, 2005, p. 49).

“Toda época histórica tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil. En el caso del siglo pasado, aparece muy claramente en los pasajes. [K 1, 1]” (Benjamin, 2005, p. 393); en el caso del siglo XX, se manifiesta en la cultura de masas. Así en el siglo pasado, los pasajes como recintos de veneración de las mercancías devinieron ruinas, en las que se atisba y se desvanece el esplendor de los monumentos burgueses del pasado, en tanto que surgen vastas construcciones –estaciones de trenes, grandes tiendas y salones de exposiciones– para albergar al público masivo al tiempo que la cultura de masas se configura como el nuevo “mundo de ensueños” (Buck-Morss, 2001, pp. 279-286). El desarrollo de la cultura de masas se encuentra en estrecha vinculación con las técnicas de reproducción mecánica, que son utilizadas para generar la ilusión de acceso masivo a las mercancías y para perpetuar el mundo establecido. Así, entre las nuevas técnicas, la fotografía puede generar un mundo de ilusiones, logrando que “incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce” (Benjamin, 1999b, 126). Paradójicamente, las nuevas técnicas conllevan a la pérdida del aura en el arte y con ello lo liberan de su valor cultural, pero al mismo tiempo regeneran nuevas ilusiones

que sustentan la perpetuación del mundo actual. De este modo, “el poder del arte [aurático] como ilusión se traslada a la industria, creando lo que hemos dado en llamar cultura de masas, y es puesto al servicio de la búsqueda capitalista de beneficios” (Buck-Morss, 2005, p. 81).

Una vez que el encanto de los pasajes comenzó a decaer, la cultura de masas recreó, a través de las nuevas técnicas de reproducción, nuevos modos de ensoñación basados en el consumo y la accesibilidad a las mercancías. En consecuencia, para Benjamin “gran parte del ‘arte’ ingresa en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como parte del mundo de las mercancías” (Buck-Morss, 2005, p. 198). En este contexto, debemos situar las reflexiones críticas de Benjamin en “El autor como productor” [1934], en relación con las nuevas técnicas de reproducción mecánica, como es el caso de la fotografía:

Si una función económica de la fotografía es llevar a las masas, por medio de elaboraciones a la moda, elementos que se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros), una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es. Con otras palabras, en renovarlo según la moda. Tenemos con esto un ejemplo drástico de eso que se llama pertréchar un aparato de producción sin modificarlo. (Benjamin, 1999b, 126).

Del mismo modo, Benjamin también advirtió en relación con el cine respecto de “la utilizabilidad de los métodos de Disney por el fascismo” (Benjamin, 1991b, p. 1045). El potencial revolucionario de las nuevas técnicas sólo puede emerger si se efectúa una subversión de las formas artísticas tradicionales que implique una modificación de la recepción pasiva que supone la cultura de masas a partir de las nuevas perspectivas perceptivas y cognitivas que éstas habilitan. Esta subversión sólo podrá consumarse cabalmente con la revolución.<sup>18</sup> No obstante, Benjamin observa que el arte abre un espacio en el que pueden desplegarse las fuerzas revolucionarias de un incipiente nuevo arte aún en el interior de la cultura de masas. En esto reside la particularidad de la concepción de Benjamin, que entiende la cultura de masas como una ilusión que mantiene pasivas a las masas a través el entretenimiento, pero al mismo tiempo, encuentra que en el seno de esa cultura puede desplegarse un arte disruptivo que sustentado en las nuevas técnicas de reproducción, canalice el potencial necesario para la redención de la cultura de masas. En este punto, nos distanciamos levemente de Buck-Morss cuando sostiene que: “la teoría [benjaminiana] resulta única en su enfoque de la sociedad moderna, ya que toma en serio la cultura de masas, no como el origen de la fantasmagoría de la falsa conciencia, sino como la fuente de la energía colectiva capaz de superarla” (2001, p. 279). En contraste, hemos puesto de manifiesto que Benjamin critica y sitúa a la cultura de masas como fuente de las ilusiones del consumo y del entretenimiento, pero encuentra un elemento de esta cultura, a saber, el nuevo arte reproducido técnicamente, que puede erigirse en la fuerza propulsora para redimirla. En esta relación dialéctica entre cultura de masas y un arte reproducido técnicamente que subvierte los fundamentos del arte mismo, reside la clave de la perspectiva Benjamin.

---

<sup>18</sup> “La reproducción industrial de formas artísticas y literarias era inherentemente democrática, pero mientras estuviera bajo las condiciones de la producción de mercancías, la cultura se producía como manipulación y no como ilustración, promoviendo el consumo pasivo antes que una activa colaboración, y el potencial democrático de la cultura de masas permanecía irrealizado” (Buck-Morss, 2001: p.164).

Es posible, entonces, concebir a la cultura de masas a través de imágenes dialécticas en cuyo seno, de manera análoga a los pasajes, conviven el mito y la utopía, es decir, una tendencia a la conservación del mundo y una fuerza revolucionaria, que basada en el potencial cognitivo de las nuevas técnicas puede situar progresivamente a las masas. Este carácter revolucionario de las nuevas técnicas reside fundamentalmente en la subversión de la *forma* del arte tradicional y no meramente en la renovación progresista de sus contenidos, y por eso, la concepción de Benjamin se encuentra en las antípodas del realismo soviético<sup>19</sup>. La tarea de los artistas consiste, entonces, en “desarrollar el potencial revolucionario de las formas mismas” (Buck-Morss, 2001, p. 157), y posibilitar, a su vez, que la realidad misma se nos revele como ilusoria. Las potencialidades perceptivas y cognitivas que las técnicas de reproducción habilitan en el ámbito artístico, transforman por completo la concepción tradicional del arte, ofreciendo a través de la interrupción del tiempo y de la descomposición del entorno, una fuerza capaz de impulsar la crítica de la ensoñación de la cultura de masas en pos de la transformación social.

Quando el artista-como-filósofo utiliza como herramientas los principios *formales* de este nuevo medio [el cine], es capaz de capturar la experiencia moderna del tiempo (tiempo acelerado) y del espacio (fragmentación), que ya no pueden describirse según categorías kantianas, y, a través de las estructuras temporales no secuenciales, los primeros planos y el montaje, puede comenzar a analizar la realidad moderna con un ojo científico y políticamente crítico. (Buck-Morss, 2005, p. 81. El subrayado me pertenece).

La filosofía del arte benjaminiana conjuga, al mismo tiempo, una crítica mordaz de la cultura de masas como ensoñación y una exaltación de las potencialidades revolucionarias del arte reproducido técnicamente. Sin embargo, hemos visto, que Benjamin también advierte de las funciones reaccionarias que de hecho desempeñan las nuevas técnicas en la conservación de la sociedad realmente existente; por ello, su potencialidad revolucionaria sólo puede actualizarse a través de la subversión del arte mismo así como de la inserción pasiva de la masa en las estructuras artísticas. Charles Chaplin, Bertolt Brecht, Eugène Atget son algunos de los artistas que han podido salir airosos de este desafío. De manera que, a pesar de que los riesgos de estas técnicas son enormes, Benjamin procede dialécticamente encontrando también en ese polo negativo una positividad que le permite situar en la agudización perceptiva y cognitiva que traen consigo la posibilidad de subversión tanto de la concepción tradicional del arte como de la cultura de masas.

### Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas, hemos procedido primeramente a situar el análisis benjaminiano de la reproductibilidad técnica, el arte y la política, en el contexto más amplio de la tradición marxista y su discusión en torno de la relación entre base y estructura para el abordaje de las manifestaciones culturales. Al delinear una posición específica, Benjamin toma distancia

<sup>19</sup> En su “Diario de Moscú”, Benjamin reflexiona críticamente sobre el realismo soviético: “La controversia en cuanto a la forma todavía tenían un papel importante en la época de la guerra civil. Ahora han caído en el silencio. Y hoy la doctrina oficial es que el contenido, no la forma, decide acerca de la actitud (*Haltung*) revolucionaria o contrarrevolucionaria de una obra. Esta doctrina ha dejado sin bases sólidas a la producción literaria [...]” (citado en Buck-Morss, 2001: p. 48).

del denominado marxismo ortodoxo a través de dos movimientos complementarios. Por un lado, rechaza la relación causal entre base y superestructura, para concebirla como un “sistema de mediaciones”, y por otro lado, desestima la idea de que los productos de la conciencia son meros reflejos de la base, para entenderlos como “expresión” (*Ausdruck*) de la base. El carácter mediado de esa expresión, puede apreciarse en el ejemplo de quien se acuesta con el estómago lleno, lo que encuentra expresión en el sueño pero sin determinar directamente sus contenidos sino a través de mediaciones simbólicas que es preciso descifrar. Asimismo, la noción de mediación fue esclarecida en su íntimo vínculo con el concepto de “imagen dialéctica” y de constelación, y aunque Williams sitúa a Benjamin en sintonía con la Escuela de Frankfurt y particularmente con Adorno, hemos procurado mostrar que sus concepciones de la dialéctica resultan en cierta medida irreconciliables.

En segunda instancia, nos hemos adentrado en el enfoque benjaminiano de la cultura de masas, delimitando el ensayo sobre la obra de arte respecto de la concepción materialista ortodoxa de la historia –en la que Carroll pretendía sustentarlo–, e interpretándolo a la vez bajo la luz del *Libro de los pasajes*. A partir de esto, la concepción de Benjamin resultó complejizada, no siendo posible rotularla, siguiendo a Carroll, como una celebración del arte de masas. Antes bien, su análisis se sustenta en una perspectiva oscilante respecto de las nuevas técnicas de reproducción que, por un lado, constituyen la base de la cultura de masas, pero al mismo tiempo detentan una potencialidad perceptual y cognitiva para la subversión de la concepción tradicional del arte y de la propia cultura de masas, que evidencia sus implicancias políticas. En esta potencialidad del arte reproducido técnicamente, puede apreciarse no sólo la relativa autonomía de la superestructura y su dialéctica propia, sino también los alcances de sus efectos políticos para la transformación social y cultural.

En la medida en que Benjamin procede a través de la configuración de imágenes dialécticas resulta imperioso captar las ambivalencias y tensiones sin disolverlas en una mirada unilateral. De este modo, hemos tratado de mostrar el carácter dialéctico de la concepción benjaminiana de la cultura y del arte reproducido técnicamente. A través de esta lectura de la filosofía benjaminiana, consideramos que puede continuar ofreciendo claves para pensar la problemática relación entre el desarrollo de la técnica, el arte y la política en nuestros días, a partir de una mirada que sustrayéndose de las oposiciones simplificadoras, desarma las falsas dicotomías antagónicas, para lograr adentrarse en la complejidad de los fenómenos sociales y culturales permitiéndonos movernos en sus paradojas y captar tanto sus peligros como sus potencialidades.

## Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (2001). *Sobre Walter Benjamin* (Trad. Fortea, C.). Madrid: Cátedra.

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (Trad. Mattoni, S.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (Trad. Aguirre, J.) (pp. 15-58). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991a). Das Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En *Gesammelte Schriften*, Band I-2, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (pp. 471-509) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Benjamin, W. (1991b). Anmerkungen zu Seite 451- 508. En *Gesammelte Schriften*, Band I-2, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Benjamin, W. (1999a). ¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht (*primera versión*) y ¿Qué es el teatro épico? (*segunda versión*). En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (trad. Aguirre, J.) (pp. 15-29 y pp. 31-40). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999b). El autor como productor. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, (trad. Aguirre, J.) (pp. 115-134). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2002). Sobre el concepto de historia. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (trad. Oyarzún Robles, P.). (pp. 45-68). Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes* (trad. Fernández Castañeda, L.; Herrera, I. y Guerrero, F.). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). *Obras* (libro II, vol. 1) (trad. Navarro Pérez, J.). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2009). *Obras* (libro II, vol. 2) (trad. Barja, J.; Duque, F. y Guerrero, F.). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010). *Obras* (libro IV, vol. 1) (trad. Barja, J.; Duque, F. y Guerrero, F.). Madrid: Abada.
- Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (trad. Rabotnikof Maskivker). México: Siglo veintiuno.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (trad. Rabotnikof, N.). Madrid: La balsa de la medusa.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. (trad. López Seoane, M.). Buenos Aires: Interzona.
- Carroll, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas* (trad. Alcoriza Vento, J.). Madrid: La balsa de la medusa.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira* (trad. Pons, H.). Buenos Aires: Manantial.
- Di Pego, A. (2015). La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. En Naishtat, F; Gallegos; E. G. y Xébenes Escardó, Z. (eds.). *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de*

- Walter Benjamin* (pp. 141-167). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa.
- Jay, M. (1984). *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. (trad. J. C. Curutchet). Madrid: Taurus.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (trad. Bixio, A.). Buenos Aires: Paidós.
- Leibniz, G. W. (1981). La monadología. En *Escritos filosóficos*. (trad. R. Torretti, T. E. Zwanck y E. de Olaso). Buenos Aires: Charcas.
- Scholem, G. (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. (trad. Ibarlucía, R. y Carugati, L.). Buenos Aires: FCE.
- Tiedemann, R. (2003). Evocación de Scholem. En Scholem, G. *Walter Benjamin y su ángel* (trad. Ibarlucía, R. y Carugati, L.). (pp. 223-233). Buenos Aires: FCE.
- Tiedemann, R. (2005). Introducción del editor. En Benjamin, W. *Libro de los Pasajes* (trad. Fernández Castañeda, L.; Herrera, I. y Guerrero, F.). (pp. 9-33) Madrid: Akal.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. (trad. di Masso, P.). Barcelona: Península.