

## *La politización de la estética y la dialéctica del arte moderno en el pensamiento de Walter Benjamin<sup>1</sup>*

**Mijael Jiménez**

**W**alter Benjamin dedicó parte importante de su pensamiento a la producción artística de su tiempo y a las posibilidades que ésta tenía para servir tanto a la barbarie humana como a una acción crítica o revolucionaria. Nuestro pensador consideró que el origen de dichas posibilidades se encontraba en las transformaciones que sufrió la producción artística a raíz de los cambios que la Revolución industrial de los siglos XVIII y XIX introdujo en los medios de producción. A lo largo de las siguientes páginas, reflexionaremos en torno a estas ideas e intentaremos profundizar en la relación que existe entre la obra técnicamente reproducible y dos tipos de experiencias radicalmente distintas: la organización política de los Estados totalitarios y la acción crítica o revolucionaria.

En el primer apartado, presentaremos brevemente las transformaciones de la obra moderna con respecto a la obra tradicional: su difusión masiva en las sociedades industriales y la decadencia de lo que Benjamin nombra como su aura. En ese momento desarrollaremos dos interpretaciones de la teoría del aura y defenderemos que un remanente de ésta, en el segundo de los sentidos que explicaremos, nos ayuda a comprender la organización política que efectúan los Estados totalitarios a través del control de las masas, que se enfrentan a la obra moderna como “examinadores distraídos”. Posteriormente, analizaremos

<sup>1</sup> Quiero agradecer a dos dictaminadores anónimos por sus comentarios a una versión anterior de este artículo, los cuales ayudaron a mejorar tanto la presentación de los temas discutidos como la calidad de la argumentación, sobre todo en la parte de las conclusiones. Agradezco también a los doctores Carlos Oliva, quien siguió de cerca varias versiones de este texto, y Mauricio Pilatowsky, por sus comentarios a un breve ensayo presentado en el seminario “Adorno y Horkheimer y el exilio de la razón ilustrada”, en el que aparecieron algunas de las ideas aquí desarrolladas. Finalmente, agradezco también a María de Vecchi por sus correcciones al manuscrito final y por su apoyo durante el proceso que me condujo a éste.

las posibilidades de que surja un pensamiento crítico, opuesto a la formación del juicio de las sociedades. Defenderemos que esta posibilidad depende de la interrupción de la experiencia del receptor distraído, y profundizaremos en dos formas que ésta puede tomar: el pensamiento filosófico y la experiencia que ocasiona la producción artística de vanguardia, tal como la entiende Benjamin. Nos detendremos a pensar la relación entre estas dos formas de ruptura o experiencias críticas, pero dedicaremos la última parte de este ensayo a una reflexión más detenida sobre la obra de vanguardia. El problema que nos plantearemos es el siguiente: ¿si la obra moderna genera un tipo de recepción que se dirige a la formación de las masas a través de la organización política, es posible que la obra de vanguardia, que también es moderna, pueda dar lugar a una experiencia crítica en las sociedades industriales? Examinaremos la respuesta que Benjamin ofrece a esta pregunta en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*,<sup>2</sup> escrito entre 1934 y 1935, y en la conferencia que dictó en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, titulada “El autor como productor”.<sup>3</sup> Ambos textos pertenecen a la producción intelectual que Benjamin realizó a partir de su exilio en París, ciudad a la que llegó en 1933 huyendo del nazismo, y que continuó hasta 1940, año de su suicidio en Portbou, tras un intento fallido por cruzar la frontera española.<sup>4</sup>

### **La obra de arte moderna: el cambio en la función social del arte y la teoría del aura**

Consideraremos a la obra moderna como aquella forma de arte creada a través de los medios modernos de producción, esto es, a través del uso de las innovaciones tecnológicas que se desarrollaron gracias a la Revolución industrial que comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, buscamos comprender la crítica que Benjamin realiza a las sociedades modernas y a las formas de pensamiento que las caracterizan a partir de sus reflexiones sobre la fotografía y, principalmente, sobre el cine. Si bien algunas manifestaciones de la pintura, la escultura, la literatura y la música incorporaron el uso de

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *El autor como productor*. Trad. y present. de Bolívar Echeverría. México, Itaca, 2004.

<sup>4</sup> Para poder contar con mayores datos acerca de la vida de Walter Benjamin, remitimos a nuestros lectores a las siguientes fuentes: Gershom Scholem, *Walter Benjamin: historia de una amistad*. Trad. y present. de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1987 y Bern Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1990.

algunos procesos industriales, o bien fueron creadas de acuerdo con algunos valores y principios característicos de la era industrial, como el movimiento, la velocidad, la dinámica, los sonidos de la máquina, etcétera; la fotografía y el cine constituyeron las primeras formas de arte que radicalizaron el sentido en el que la Revolución industrial dirigió el trabajo humano: la producción en serie para un consumo masivo.

Las obras fotográficas y cinematográficas fueron posibles como desarrollos técnico-tecnológicos del siglo XIX: la máquina fotográfica, la cámara cinematográfica, los descubrimientos de las propiedades físicas de distintos soportes, el desarrollo de la química, son sólo algunos ejemplos. En este sentido, todas las formas artísticas tuvieron la influencia de la nueva producción industrial, pero la fotografía y el cine constituyeron parte del desarrollo de la misma. Como afirma Eduardo Subirats: “la reproducción técnica no es entendida en este contexto como un proceso añadido y exterior a la obra de arte, sino como el principio constitutivo de la nueva naturaleza de la obra de arte, y como la condición objetiva de su renovada función social, o sea, de su ‘aspiración a la masa’”.<sup>5</sup>

La reproductibilidad técnica de la obra moderna determina su nueva función social. De ser única e irrepetible, de aparecer en un espacio cerrado, la obra se vuelve un objeto de consumo para las masas; no existe original ni copia de la obra, y aparece de manera masiva en revistas ilustradas, diarios y noticiarios. Cambia, entonces, el contexto de aparición de la obra de arte: al perder su unicidad se inserta en el mundo público, en el espacio cotidiano, es decir, en un contexto político:

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 transformado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.<sup>6</sup>

El segundo cambio que sufre la obra de arte cuando se vuelve técnicamente reproductible consiste en la decadencia o la desaparición del aura. Según Benjamin, cuando la obra es única y aparece dentro del museo, domina en ésta un valor de culto o valor ritual, a diferencia del valor de exhibición que la caracteriza cuando se difunde de manera masiva en contextos públicos y

<sup>5</sup> Eduardo Subirats, “Introducción”, en W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1998.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, p. 51.

cotidianos. Si bien Benjamin considera que los valores de culto y de exhibición están presentes siempre en toda obra de arte, piensa que el primero domina cuando la obra está revestida de un aura, que decae o desaparece conforme domina el valor para la exhibición. Nuestro autor ofrece distintas imágenes para explicar la metáfora del aura que posee la obra de arte original, única e irreplicable. Nos concentraremos en dos:

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de las montañas, de esta rama.<sup>7</sup>

En estas líneas, Benjamin describe el aura como la experiencia de una distancia, de modo que no se refiere en realidad a la propiedad de un objeto, sino a la relación particular que existe entre éste y quien lo contempla. El aura se trata de la distancia que hay entre el observador y la obra de arte, por más cercanos que se encuentren: el espacio físico que se despliega entre el receptor y la obra, y la brecha que se abre entre el momento en el que ésta fue producida y el instante de su recepción. El aura es la historia misma de la obra como objeto, de sus viajes, sus marcas, sus daños, sus restauraciones, sus interpretaciones, la pátina acumulada que, en suma, la revisten de un valor que no puede ser aprehendido por sus receptores en el momento de observarla. Experimentar el aura de la obra significa comprender que ésta pertenece al “aquí” y “ahora” de su producción, momento en el cual permanece sólo como un índice.

Podemos descubrir un segundo sentido de la tesis del aura en el siguiente pasaje:

Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura, durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. “La perceptibilidad —dice Novalis— es una atención”. La perceptibilidad de la que

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 47.

habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.<sup>8</sup>

Benjamin describe el aura como la experiencia de una espera o un deseo que no se ve satisfecho, un tipo particular de *perceptibilidad*. La experiencia del aura consiste, entonces, en una forma de atención o experiencia primordialmente negativa, que ocurre cuando esperamos de la obra una “mirada” o una respuesta que no puede ofrecernos. Percibimos el aura cuando transferimos la expectativa que mantenemos en las relaciones propiamente humanas a nuestra relación con los objetos. El deseo implícito de la mirada por ser recompensada es la espera que guardamos frente a una máquina, una obra o un objeto de la naturaleza, cuando pensamos que éstos tienen la capacidad para devolver algo en respuesta a nuestra confianza.

Experimentamos el aura de una obra de arte cuando esperamos de ésta una acción intencional, es decir, cuando atribuimos a ésta la capacidad propiamente humana de responder a nuestra atención. Esta experiencia presupone la expectativa de que la obra tiene algo que decir o un mensaje que puede transmitir. Esto puede darse, por ejemplo, cuando se piensa que la obra encierra determinados atributos estéticos (que la obra sea un ejemplo de belleza), éticos (que represente una acción virtuosa), políticos (que represente un ideal político: la libertad, la fraternidad o la igualdad), religiosos (cuando ayuda a comunicar el sentido de la fe); o cuando se toma a la obra como manifestación de la capacidad creadora de un artista, un tipo de genialidad o un don; en suma, cuando pensamos que la obra encierra en sí misma algo que puede ser transmitido a quien la observa. Cuando atribuimos a ésta un valor que es independiente de las relaciones sociales en las que se origina.

De esta manera, nos hemos aproximado a dos sentidos de la tesis del aura: en un primer momento, el aura consiste en la experiencia de la distancia que aparece entre el receptor y el “aquí” y el “ahora” en el que la obra fue producida, y que permanece inaprehensible para el primero. En una segunda interpretación, la experiencia del aura se trata del deseo o expectativa de quien se acerca a una obra con la creencia de que recibirá o encontrará en ésta una respuesta a su atención, en la forma de un valor, una verdad o un contenido particular. A partir de esta interpretación, la experiencia del aura puede comprenderse como la creencia del receptor de que el objeto de su contemplación es portador de un contenido concreto. Benjamin no explica en qué consistiría

<sup>8</sup> W. Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire” [en línea], p. 31.

esta respuesta, pero enfatiza que la expectativa que el receptor mantiene en ella se justifica sólo cuando nos enfrentamos con los objetos de una manera que es propia de las relaciones humanas, es decir, cuando atribuimos a éstos una intencionalidad.

En ambas interpretaciones, el aura es entendida como un tipo de experiencia que tiene quien se enfrenta a una obra de arte, a un objeto producido o a la naturaleza. Se trata, primordialmente, de una experiencia negativa: la incapacidad fundamental del receptor de la obra para aprehender la brecha física y temporal que existe entre él y la obra misma, o bien, la expectativa no satisfecha de recibir un contenido o un valor de un objeto al que se le atribuye una intencionalidad.

En las siguientes secciones pensaremos con mayor detalle la relación que hay entre este tipo de experiencia y el cambio en la función social de la obra de arte; de manera más concreta, nos concentraremos en el lugar que ocupa la atención o expectativa que supone el segundo sentido de aura en la organización política de las sociedades modernas.

### **La estetización de la política: la decadencia del aura y la recepción distraída**

A diferencia de la obra única e irrepetible, la obra moderna se inserta en la vida cotidiana como cualquier otro objeto, al cual podemos acostumbrarnos y manejar con naturalidad y confianza:

“Acercarse a las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, p. 47.

Más allá de los cambios en las formas de producción del arte, la decadencia del aura señala una transformación que ocurre en la relación que existe entre el receptor y el objeto artístico. La decadencia del aura no significa la desaparición de una cualidad en ciertos cuerpos, sino un cambio en la manera en que son percibidos: se reduce la distancia entre el receptor y la obra, y se experimenta una confianza en la relación con ésta, en su uso. La obra de arte aparece de manera masiva sin que el gran público que la recibe sea capaz de comprender su naturaleza como un objeto creado técnicamente.

Podemos preguntarnos, entonces, qué lugar ocupa este tipo de percepción en la cultura moderna. Benjamin ofrece una respuesta en su interpretación de la historia de la fotografía y del curso a través del cual se convirtió en un objeto de consumo, así como en su recuento del desarrollo del cine como nueva forma de entretenimiento. De la fotografía afirma:

Pero observemos la trayectoria que sigue la fotografía. ¿Y qué podemos ver? Se vuelve cada vez más diferenciada y más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que “el mundo es hermoso”. En efecto, con su procedimiento perfeccionado a la moda, la “nueva objetividad” ha logrado hacer incluso de la miseria un objeto de disfrute.<sup>10</sup>

Benjamin piensa que el movimiento encabezado por el fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch, conocido como “la nueva objetividad”, constituyó un tipo de obra que se sirvió de un desarrollo técnico para acabar de constituir una nueva moda, sin importar que su contenido fuera la misma pobreza que creaban las sociedades industriales o el espectáculo de destrucción y barbarie que finalmente representarían las dos guerras mundiales. Desde el punto de vista de nuestro autor, la nueva objetividad consolidó una forma de producción que fue capaz de representar la miseria para entregarla como objeto de disfrute a las sociedades modernas.

Por otra parte, Benjamin afirma sobre el cine: “No es sólo que el culto a las estrellas [de cine] promovido por él [el capital invertido] conserve aquella magia de la personalidad; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 41.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 74.

De esta manera, Benjamin advierte el peligro que implica el desarrollo de la industria cinematográfica en la primera mitad del siglo XX, como una industria que genera un culto a la personalidad de las estrellas por parte de las masas, que desean incluso el desarrollo de la misma industria que ha servido para su organización política en Estados totalitarios. En este sentido, los argumentos de nuestro pensador no se dirigen contra el fascismo y el orden político que establece, sino contra la manera en que este tipo de Estados son defendidos, de manera implícita, por el culto que rinde el público amplio a las instituciones y a las prácticas que les dan forma. Nuestro pensador cuestiona los usos políticos de los recursos técnicos de los medios masivos de comunicación, pero subraya las posibilidades destructivas que surgen de la actitud que éstos promueven en el público amplio: una recepción dispersa o distraída: “El cine hace retroceder el valor de culto no sólo porque pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído”.<sup>12</sup>

Lo que Benjamin acusa es el proceso mediante el cual el arte tecnificado se hace público sin servir a la realización de los derechos de las masas a las que se entrega. Hay un rechazo a cualquier intento de caracterizar la masificación del arte como un proceso de democratización de la obra, que se observaría en el hecho de que ésta goza de mayor difusión. Más que reprochar la decadencia del aura o el uso que el fascismo o el nacionalsocialismo hicieron de distintas manifestaciones artísticas, lo que Benjamin aprecia es que la obra moderna, como resultado de la producción industrial, genera un tipo de recepción que ayuda a consolidar tanto al sistema económico en el que ésta se generó, el capitalismo, como a los Estados que se sirvieron de su desarrollo para implementar un control político:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 96. Andrés E. Weikert anota que en la versión de *La obra de arte en la*



El fascismo tiene la posibilidad de organizar a las masas mientras éstas acepten los valores que transmite a través de distintos canales. En la medida en que los medios modernos de comunicación posibilitaron la distribución masiva de cualquier tipo de mensaje, el fascismo encontró en éstos el vehículo ideal para la difusión de su ideología. Sin embargo, la transmisión ideológica es posible no sólo por las posibilidades técnicas que ofrecen los medios masivos de comunicación, sino por la manera acrítica en que son recibidos por parte del público amplio, es decir, por la recepción que estos mismos medios promueven. Lo que Benjamin enfatiza de este proceso es que para la consolidación de los Estados totalitarios es necesaria una recepción o experiencia particular de la obra moderna, a saber, una recepción en la distracción: la perceptibilidad del “examinador distraído”.<sup>14</sup>

La descripción benjaminiana de la experiencia que posibilita la formación de las masas a través de la obra moderna parece ser paradójica, pues consiste en la actitud de alguien que examina aquello que lo estimula; pero se trata también de un examen que realiza de manera distraída. De esta manera, puede decirse que el público disperso, a pesar de no ser un público atento, mantiene la expectativa de encontrar un valor propio, un mensaje o una verdad en aquello que transmiten los aparatos tecnológicos con los que se enfrenta. Aquí podemos comprender la relevancia de distinguir dos sentidos de la tesis de la decadencia del aura, pues aun cuando Benjamin considera que se reduce la distancia entre el receptor y la obra, sostiene la idea de que el observador conserva la expectativa de recibir un contenido concreto a través de la obra moderna. El receptor mantiene la creencia de que ésta tiene algo que decir, un valor que comunicar o una verdad que transmitir. Si bien la distancia entre el público y el objeto artístico desaparece por su aparición masiva en el espacio público, no se extingue por completo la expectativa que las masas depositan en la misma, la creencia de que la obra es portadora de un valor independiente de las relaciones sociales en las que aparece. Esta expectativa, el deseo de que el objeto devuelva la mirada, nos ayuda a comprender el mecanismo de la formación del juicio de las masas como la estetización de la política:

*era de su reproductibilidad técnica* de 1937-1938 en lugar de “fascismo” Benjamin escribe “El Estado totalitario intenta organiza” y en lugar de “las masas tienen un derecho” escribe “las masas tienden a la transformación”.

<sup>14</sup> Samuel Weber considera que este tipo de experiencia: “reinstaura el aura de la imagen del mundo a través de los mismos medios que la destruyen”. La intuición de Weber es que conforme la recepción dispersa desgasta el aura de la obra de arte, el deseo que implica la experiencia del aura se dirige hacia los medios masivos de comunicación. Samuel Weber, “Mass Mediauras: or Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”, en David S. Ferris, comp., *Walter Benjamin: Theoretical Questions*. Stanford, Stanford University, 1996, p. 48. Mi traducción.

“Fiat arts, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Éste es, al parecer, el momento culminante del “l’art pour l’art”. La humanidad, que fue una vez, en Homero, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política. El comunismo responde con la politización del arte.<sup>15</sup>

En la medida en que la formación de las masas está apoyada en un tipo de percepción particular, la del examinador distraído, la organización política de las sociedades modernas opera a través del control de la experiencia. Es en este sentido que se estetiza la política, en tanto que la formación del juicio público se consigue a través de la administración de la sensibilidad, es decir, a través del disfrute que obtienen las masas en la recepción de los medios modernos de comunicación y de la manera en que responden a su perceptibilidad.

En este mecanismo, el público amplio encuentra un contenido claro y directo a través de la propaganda política y los productos de la industria. Dicho público se constituye como un examinador, en tanto que experimenta un goce a partir de los mensajes que produce su medio cultural y mientras se asume como un experto en éstos; pero permanece distraído en la medida en que no somete dicha percepción a su juicio, es decir, en tanto que expulsa de su recepción la posibilidad de reflexionar sobre aquello que satisface sus sentidos. En este desplazamiento de la acción hacia la pasividad de un tipo de experiencia, el fascismo y los Estados totalitarios pueden moldear la actitud de las masas en distintas formas de organización política. La supresión del pensamiento acaba por constituir la aniquilación de la capacidad de autodeterminación de las personas, puesto que éstas viven bajo el impulso de los sentidos.

Frente a la estetización de la política, Benjamin considera que la respuesta del comunismo se encuentra en la politización del arte, pero para precisar, sugerimos que se encuentra en la politización de la estética. Nuestro autor aclara en qué consiste la respuesta del pensador materialista al fascismo, cuando escribe:

En lugar de preguntar: ¿cuál es la actitud que mantiene una obra [literaria] con respecto a las relaciones sociales de producción de la época?, ¿está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación,

<sup>15</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 98-99.

es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta ¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de la época?, quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de la época.<sup>16</sup>

Podemos apreciar aquí que la respuesta benjaminiana al fascismo no se encuentra en la transformación inmediata de la obra de arte, sino en el análisis del lugar que ésta ocupa dentro de la sociedad en la que es producida y consumida. En este sentido, propone una teoría crítica de la sociedad que parta del análisis materialista de la obra de arte, de su posición dentro de los medios de producción de la época.

Si el fascismo organiza la política a través de los cambios en la percepción que producen los medios industriales de producción, Benjamin considera que la tarea del pensamiento es analizar las características de la experiencia moderna para identificar su capacidad de servir tanto a la “barbarie ilustrada”<sup>17</sup> como a un proyecto crítico.

Podemos comprender algunas consecuencias de esta propuesta en la interpretación que Susan Buck-Morss ofrece de las tesis benjaminianas:

Benjamin cambia la constelación en la que sus términos conceptuales (política, arte, estética) se despliegan, y con esto su significado. Si en verdad “politizamos el arte” en la manera radical que sugiere, el arte dejaría de ser arte tal como lo conocemos. Más aún, el término clave “estética” tendría un giro en su significado de ciento ochenta grados. El concepto de “estética” se transformaría, de hecho, se redimiría, irónicamente (o dialécticamente), *éste* describiría el campo en el que el antídoto contra el fascismo se despliega como una respuesta política.<sup>18</sup>

Estamos de acuerdo con la descripción que Susan Buck-Morss ofrece de la transformación que sufre la estética dentro del pensamiento de Benjamin y que en ésta se encuentra la respuesta de nuestro pensador al fascismo. Sin embargo, conviene aclarar los conceptos a los que se refiere esta autora en las primeras líneas de la última cita. Primero, para Benjamin, la politización

<sup>16</sup> W. Benjamin, *El autor como productor*, pp. 24-25.

<sup>17</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*. Trad. de Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2005, p. 173.

<sup>18</sup> Susan Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, en <http://www.arts.cornell.edu/histart/DOCS/sbm5.pdf> [Consulta: abril de 2009], p. 5. Mi traducción.

de la estética no se reduce en primera instancia a una transformación del arte, sino a un análisis de la experiencia moderna en general, esto es, de la experiencia tal como es moldeada por los medios modernos de producción. Segundo, la politización de la estética no genera un cambio inmediato en el arte como fenómeno cultural, sino en la manera en que lo comprendemos. En este sentido, la politización de la estética no se refiere a la reducción del arte a un medio para la difusión de ideas políticas.<sup>19</sup> Para Benjamin, el arte cumple una función política dada su aparición masiva en la vida cotidiana de las masas. La politización de la estética consiste, entonces, en el análisis de la relación entre la experiencia y el orden social de los Estados modernos. La estética se politiza en la medida en que se analiza el potencial político de la experiencia, es decir, cuando a través del pensamiento podemos comprender el lugar que ocupa la sensibilidad humana en las prácticas políticas de las sociedades industriales —de barbarie o revolucionarias— y el papel que la tecnología desenvuelve en las mismas. En este sentido, podemos apreciar por qué es en la estética, o en la politización de la estética, donde se encuentra el antídoto contra el fascismo, pues es en “la dimensión reflexiva de la experiencia”<sup>20</sup> en donde puede aprehenderse el significado total de las posibilidades que abren los medios modernos de comunicación.

Siguiendo esta línea de interpretación, el análisis de la obra de arte es sólo uno de los fenómenos de los que se ocupa la politización de la estética. Para comprender esto, conviene recordar las figuras de la modernidad que analiza nuestro pensador, es decir, las nuevas formas de experiencia que surgieron o que se transformaron con las sociedades modernas, tales como la del coleccionista como pensador fragmentario o la del paseante de la ciudad, entre otras. La politización de la estética es el ejercicio de aclarar la relación entre la experiencia, la percepción, el juicio de gusto y las formas de consolidar o romper una organización política; de notar tanto el potencial positivo como las posibilidades destructivas de esta relación y comprender el lugar que la tecnología ocupa en éstas.

Sólo esta comprensión de la experiencia moderna puede permitir realizar “la tarea más complicada de *rechazar* la alienación de lo sensorial y lo corpóreo, *restaurar el poder intelectual de los sentidos corporales humanos* [human bodily senses] *a favor de la autoconservación de la humanidad*, y hacerlo no mediante el rechazo de las nuevas tecnologías, sino *pasando a*

<sup>19</sup> Benjamin considera que la obra que busca transmitir un mensaje político concreto sigue la misma lógica de la transmisión ideológica, aun cuando su contenido fueran los valores políticos de izquierda o del comunismo, pues intenta educar a las masas o transmitir un contenido concreto, en lugar de exigir su juicio. A este tipo de obra se refiere como *obra de tendencia* (W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 49).

<sup>20</sup> E. Subirats, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 13.

*través de ellas*".<sup>21</sup> La comprensión de las posibilidades dialécticas de la experiencia es el lugar donde se despliega el antídoto contra el fascismo, en la medida en que nos permite aprehender el mecanismo mediante el cual opera en la cultura moderna.

### **La obra de vanguardia: la interrupción de la experiencia del aura, la producción experimental y el estado de *shock***

Podemos entender cómo es que, para Benjamin, la tarea del pensamiento constituye la respuesta al fascismo. Éste es el terreno que comprende la politización de la estética. Pero podemos preguntarnos también si esta tarea crítica es posible en la misma experiencia de la obra de arte moderna. La pregunta que nos planteamos aquí puede presentarse de la siguiente manera: ¿es posible que la obra moderna, que promueve una recepción distraída o dispersa, pueda dar lugar a una acción crítica o liberadora? Si la obra moderna promueve una recepción dispersa, tal que sea útil para la transmisión ideológica a través de los medios de comunicación: ¿hay alguna posibilidad de que la obra moderna sirva a un pensamiento crítico? Benjamin responde a este problema en las últimas secciones del ensayo *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* y a lo largo de *El autor como productor*. Si bien los análisis que presenta en estos textos están dedicados a distintos fenómenos, se complementan para sostener la tesis de que en las sociedades modernas puede interrumpirse la transmisión ideológica siempre que sea posible modificar la recepción que sus productos culturales promueven, a saber, la experiencia del examinador distraído. El filósofo o el pensador materialista, tal como Benjamin lo entiende, puede resistirse a la transmisión ideológica en la medida en que politice la estética, en el sentido desarrollado anteriormente. Sin embargo, la pregunta que nos planteamos aquí cuestiona la posibilidad de que la misma producción artística pueda dar lugar a un pensamiento crítico. Esto es lo que explicaremos en las siguientes páginas.

Tras acusar a "la nueva objetividad", movimiento al que ya nos habíamos referido, de presentar a las masas la miseria y la pobreza como objetos de disfrute, Benjamin escribe que "si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro —es decir, a la moda— el mundo tal como resulta que es".<sup>22</sup>

<sup>21</sup> S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 5. Cursivas de la autora. Mi traducción.

<sup>22</sup> W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 42.

Lo primero que podemos notar es que Benjamin acepta que los mecanismos de producción modernos, en este caso la fotografía, pueden cumplir una función política distinta de la que tienen cuando están puestos al servicio de los Estados totalitarios. Esta función consiste en una transformación de las formas de producción “desde dentro”, es decir, un trabajo con los mismos medios que sirven a las modas. Esta transformación “habría significado vencer nuevamente uno de aquellos límites, superar aquellas oposiciones que mantienen atada la producción de los intelectuales”.<sup>23</sup> Se trata de una renovación del mundo a partir de los mismos medios de producción que sirven para formar el juicio de las masas: ésta no es “una renovación espiritual, como la proclamada por los fascistas; se proponen innovaciones técnicas”.<sup>24</sup> En este sentido, encontramos la mejor expresión de la tesis benjaminiana en la siguiente afirmación: “el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político”.<sup>25</sup>

El concepto de “progreso político” es problemático y la idea misma de progreso es criticada por nuestro autor, tanto en las obras aquí estudiadas como en el resto de sus escritos, particularmente en las *Tesis sobre la historia*. Por el momento no analizaremos esta crítica ni la expresión señalada. Es suficiente para nuestros intereses aclarar la relación directa que existe entre una renovación técnica y una actitud política concreta, que Benjamin considera significativamente diferente a la de la organización política del totalitarismo. El escritor asume esta actitud cuando reflexiona sobre sus medios de producción: los elementos que componen el proceso mismo de la escritura; así, el fotógrafo interrumpe la transmisión ideológica del fascismo cuando comprende los alcances de su técnica, el cineasta cuando es consciente de las posibilidades de su medio y de la manipulación a la que ha servido; el pintor en el momento en que cuestiona la posibilidad misma de la representación pictórica.

Benjamin ejemplifica esta tesis con el teatro épico de Brecht, que analiza y desmonta los componentes de la representación teatral: “la relación entre el escenario y el público, el texto y la representación, el director y el actor”.<sup>26</sup> El objetivo del teatro épico es originar, a partir de la crítica de los elementos que integran el teatro, “estados de cosas”:

Son estados de cosas que él [Brecht] obtiene mediante la interrupción de las acciones. Adviertan ustedes que la función principal de las canciones en sus piezas es la de interrumpir la acción. El teatro épico retoma de esta manera —con el principio de la interrupción— un pro-

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 51.

cedimiento que, como ustedes saben, se nos ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y a la radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje. En efecto, el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado.<sup>27</sup>

Continúa Benjamin:

La interrupción de la acción se dirige constantemente contra una ilusión que se presenta en el público, una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. Los estados de cosas no se encuentran al principio sino en el resultado de este proceso experimental. Son siempre —bajo una figura u otra— estados de cosas que nos conciernen pero que el teatro épico, lejos de acercarlos al espectador, los aleja de él. Más que producir estados de cosas el teatro épico los descubre. Su descubrimiento se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. Sólo que la interrupción no tiene aquí un carácter excitante sino una función organizadora. Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel.<sup>28</sup>

“Ilusión”, “elementos de lo real”, “alejar al espectador”. “Montaje”, “experimento”, “interrupción de la acción”; “resultado”, “tomar posición”. Benjamin piensa el teatro épico como una obra experimental, esto es, como una obra que critica los elementos de los cuales ésta misma se compone para interrumpir la ilusión que el teatro tradicional ofrece al espectador. La obra experimental sustituye la expectativa que la obra convencional genera en sus receptores por una interrupción de la acción que representa. Esta interrupción ocurre a través del montaje, es decir, mediante un procedimiento o una técnica de producción que hace explícito al espectador que frente a sí sólo tiene un objeto particular, a saber, el resultado de un conjunto de técnicas que pueden manipularse para presentar un contenido.

En este sentido, Benjamin opone el trabajo experimental a la organización política. Mientras la primera hace evidente que la obra es una construcción técnica, la segunda usa la obra para transmitir un mensaje o dar forma a la opinión pública. Frente a la cercanía y la confianza de la obra moderna cuando aparece en los medios masivos de comunicación y la expectativa que genera en el receptor de transmitirle un sistema de valores o un mensaje, la

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>28</sup> *Idem.*

obra que revoluciona sus medios de producción es, de manera más precisa, un experimento que aleja al espectador en tanto que se resiste a su consumo. No lo intenta educar; lo obliga, por el contrario, a tomar distancia para juzgarla; esta obra se resiste, incluso, a ser interpretada en la medida en que descubre estados de cosas, es decir, en tanto que da lugar al surgimiento de la duda y la reflexión en torno a lo que se encuentra puesto en escena.

Podemos encontrar una descripción precisa de esta actitud en el recuento que John Berger ofrece sobre el desarrollo de las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX: “Un nuevo tipo de certeza ha sido llamado a aparecer: una certeza basada en el reconocimiento de la duda. La naturaleza en una imagen no es más algo dispuesto enfrente del espectador. Ésta lo incluye ahora con la evidencia de sus sentidos y sus relaciones constantemente cambiantes con lo que está viendo”.<sup>29</sup> Pero esta duda no se concentra sólo en el cuestionamiento de las formas tradicionales de arte o de los contenidos que éstas pueden transmitir, sino en la función misma de la obra moderna como construcción técnica.

En tanto objeto producido, la obra de vanguardia no busca la confianza del receptor ni satisface sus expectativas por recibir un mensaje. Requiere su juicio; lo obliga a posicionarse con respecto al estatus mismo de la obra como hecho artístico y como objeto producido. Esta exigencia del pensar interrumpe, entonces, el curso de la transmisión ideológica: “Sirviéndose persistentemente del pensamiento, [el teatro épico] tiende menos a satisfacer al público con sentimientos –aunque se trate de sentimientos de rebelión–, que a volverlo ajeno a las condiciones en que vive”.<sup>30</sup> La obra experimental no tiene un carácter excitante, no apela a la sensibilidad y al goce, sino a la duda y al juicio.

Benjamin profundiza en la caracterización del arte experimental cuando afirma que la “fuerza revolucionaria [del dadaísmo] consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaban un boleto, un carrete de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos”.<sup>31</sup>

Podemos considerar, entonces, que dadas las características de la obra de arte moderna de producir una cercanía y una expectativa en el receptor distraído, la posibilidad que ésta tiene para dar lugar a una experiencia distinta de la que ocurre en la transmisión ideológica se origina en una producción experimental, a saber, la obra que interrumpe la representación que construye el arte tradicional y descubre “estados de cosas”. La producción de vanguardia,

<sup>29</sup> John Berger, *The Success and Failure of Picasso*. Nueva York, Vintage International, 1993, p. 56. Mi traducción.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 55.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 40.



entendida como un experimento o como el espacio para la irrupción de la duda, posibilita el juego de la imaginación y el pensamiento del receptor que se encontraba disperso, pues no pone un fin último que éste deba perseguir o un mensaje que le deba ser transmitido. De esta manera, la obra de vanguardia da lugar a un acto crítico, en tanto que da lugar a una experiencia que no se desarrolla conforme a fines predeterminados, como ocurre con la obra aurática, la obra de tendencia y, en general, como ocurre en la formación del juicio público en las sociedades modernas. Para nuestro pensador, la interrupción de la ilusión constituye una acción crítica, pues lo que se interrumpe finalmente es la experiencia de la organización política que caracteriza al fascismo.

Podemos parafrasear la tesis que presentamos líneas arriba afirmando que existe un tipo de producción moderna que puede resistirse a la transmisión ideológica o a la organización política, y que ésta consiste en la innovación a través de la crítica de los medios de producción de los que se sirve. En este sentido, es más preciso hablar de una producción experimental, pues Benjamin pone el acento en la tarea que tiene el artista para comprenderse como un productor más dentro de las sociedades industriales.

Entender al artista como un productor significa comprender que su labor consiste en el trabajo que realiza con los medios de producción de los que dispone. De esta manera, considera Benjamin, el autor podrá innovar en la medida en que conozca la historia de su medio. No puede haber renovación técnica si el productor no es consciente de los límites y alcances de sus instrumentos de producción, y de la manera en que fueron utilizados antes por otros autores. De este modo, la obra experimental proporciona un punto de reflexión sobre la tradición de la que proviene.

La obra experimental no representa, en este sentido, la superación de la historia de un medio, ni un progreso con respecto a la misma, sino su crítica. Interrumpe la organización política en tanto que es producida con una actitud reflexiva sobre la historia. Es claro el reflejo que esta intuición tiene en las *Tesis sobre la historia*, en donde Benjamin considera que sólo la interrupción del tiempo lineal puede ofrecernos el punto de vista para contemplar la historia de la cultura como la catástrofe única que ha dejado atrás el discurso del progreso.<sup>32</sup> La producción experimental interrumpe el curso del tiempo lineal, en tanto que se explica más por la tradición a la que pertenece y por los medios materiales de los que se construye que por el contenido que pueda encerrar. En este sentido, es revolucionaria en la medida en que da lugar a una forma de experiencia que rompe el *continuum* de la historia para reflexionar sobre lo verdaderamente histórico: la tradición. En la tesis xvii, Benjamin afirma:

<sup>32</sup> W. Benjamin, *Tesis sobre la historia*. Introd. y trad. de Bolívar Echeverría. México, Itaca/UACM, 2008.

Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención. Cuando el pensar para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.<sup>33</sup>

Esta mónada se revela como el hecho que provoca un estado de *shock*, un momento donde se interrumpe el discurso del progreso y desde el cual podemos enfocar, en la detención, las tensiones de una época para descubrir las posibilidades revolucionarias de cada momento. La obra experimental o de vanguardia aparece como una mónada en la medida en que ocasiona un estado de *shock* cuando explota los límites de su medio e interrumpe la ilusión de la representación a través de la duda, es decir, mientras produce un momento de tensión.

En este sentido, la posibilidad crítica o revolucionaria que surge en la experiencia de la obra de arte, se encuentra en la comprensión de la tradición olvidada por el progreso que persigue la cultura y por la interrupción de las ilusiones que configuran este discurso. El pensamiento revolucionario se aprecia, entonces, como el “manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren”<sup>34</sup> que representa la historia de la humanidad.

## Conclusiones

La reflexión que hemos presentado a lo largo de estas líneas puede reconstruirse en las siguientes consideraciones. Primero, defendimos que la recepción de la obra de arte técnicamente reproducible conserva un remanente de la experiencia del aura de la obra premoderna, en la medida en que el público amplio que la recibe mantiene la expectativa de encontrar en ésta una verdad, un mensaje, un sistema de valores o bien un contenido concreto, aun cuando dicha expectativa se cumpla de manera distraída. Este tipo de recepción es necesaria para la organización política de las masas, proceso que caracterizamos como la estetización de la política, en la medida en que las prácticas que describimos se ejecutan a través de la administración de la experiencia de los individuos que integran una sociedad.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 55. Cursivas de Benjamin.

<sup>34</sup> *Idem.*

Las consideraciones benjaminianas acerca de la estetización de la política delimitan el espacio de la acción que nuestro pensador considera propiamente revolucionaria, pues si la formación de las masas depende de la experiencia del examinador distraído, el pensamiento crítico es posible por su interrupción. A lo largo de estas páginas nos limitamos a analizar dos formas distintas que esta ruptura puede tomar. El primer caso es el proyecto filosófico de la politización de la estética, que nos permite entender la dialéctica de la experiencia moderna y, de manera más concreta, la barbarie de la cultura presente en los mecanismos de organización política que implementó el fascismo.

Pero también nos preguntamos si, además de la crítica que es propia de la filosofía, es posible una actitud revolucionaria en la producción y en la recepción de la obra moderna. En este sentido, profundizamos en el pensamiento benjaminiano sobre la obra técnicamente reproducible y, en particular, en su teoría sobre el arte de vanguardia. Esta última forma de producción provoca un estado de *shock* que interrumpe la ilusión que crea la obra tradicional, sembrando la duda y la crítica en su receptor en lugar de transmitirle alguna certidumbre. Subrayamos, también, que este tipo de obra es el resultado de un trabajo experimental, que se desarrolla a partir de la actitud reflexiva de su productor: el análisis que emprende de los medios que tiene a su disposición, y que realiza a partir de la recuperación de la memoria y del carácter histórico de la tradición a la que pertenece.

De esta manera, la politización de la estética encuentra las posibilidades revolucionarias de la experiencia moderna en la comprensión de la barbarie que es constitutiva de las sociedades industriales, mientras que la teoría benjaminiana del arte identifica las posibilidades revolucionarias de la experiencia en la producción experimental, por parte del autor, y en el estado de *shock* del receptor. Para finalizar esta conclusión, intentaremos profundizar en las diferencias que existen entre estos tipos de acciones críticas. Si hemos presentado la teoría benjaminiana de la obra de arte como un componente del proyecto más amplio de la politización de la estética, podemos pensar, al menos como hipótesis, que las experiencias críticas que estas facetas del pensamiento benjaminiano conceptualizan no son idénticas entre sí.

La labor experimental de un autor proporciona un punto de reflexión sobre la historia de un medio de producción y la tradición de autores que la han renovado. La producción de vanguardia representa una ruptura con el tiempo lineal, que Benjamin caracteriza como constitutivo del discurso del progreso, y posibilita un diálogo en torno a la memoria. Entonces, el aspecto crítico que es propio de esta forma de producción se encuentra en la recuperación del pasado histórico por encima de las proyecciones hacia el futuro que, de acuerdo con nuestro pensador, no nos permiten hacernos de una imagen precisa del transcurrir de la historia. La renovación técnica que caracteriza a

la obra de vanguardia nos permite entender a la obra de arte como un objeto construido de acuerdo con ciertas técnicas y convenciones sobre los mecanismos de representación. La producción experimental nos ayuda, entonces, a comprender a la obra moderna como un objeto históricamente determinado.

Por su parte, el estado de *shock* que la obra de vanguardia causa en sus receptores representa la irrupción de la duda en torno a las ilusiones que crea la obra tradicional. La experiencia de la obra de vanguardia resulta radicalmente distinta de la experiencia del examinador distraído, dado que en ella se cuestiona la objetividad de lo que la obra tradicional representa, haciéndola ver como una construcción técnica. A través del proceso de montaje, el estado de *shock* hace evidente que el contenido de cualquier obra adquiere forma a través de convenciones técnicas y la manipulación de aparatos tecnológicos.

Así, las producciones experimental y el estado de *shock* que se configuran a partir de la obra de vanguardia, permiten comprender el carácter histórico de la producción artística, es decir, que todo objeto artístico es resultado de un conjunto de relaciones sociales y, en esta medida, que se encuentra determinado por la historia de sus medios de producción y la labor de su autor.

Tanto el productor como el receptor de la obra de vanguardia entienden la obra moderna como un producto socialmente determinado, susceptible de ser manipulado y transformado, lo que coloca a estas figuras de la sensibilidad en la senda que se aleja de las experiencias de culto que ejemplifican tanto la obra aurática como la perceptibilidad que promueve la obra moderna. Las experiencias que causa la obra de vanguardia rompen con la expectativa que fomentan los medios modernos de comunicación en sus receptores, y nos permiten concebir a la obra de arte como un objeto socialmente construido. En la medida en que se restituye la visión de la obra como resultado de las relaciones de producción, se aniquila la posibilidad de atribuir a ésta cualquier forma de intencionalidad o la independencia de un valor propio, que se entendería sin ninguna referencia a las convenciones sociales de un momento histórico.

Así, si la perceptibilidad que promueve la obra técnicamente reproducible consiste en transferir las expectativas que mantenemos en las relaciones humanas a nuestra relación con los objetos, la obra de vanguardia nos permite comprender al objeto artístico como un producto del trabajo humano. Éste es el carácter crítico o revolucionario de las experiencias que origina la obra de vanguardia: el conocimiento que arroja sobre la obra de arte como un objeto socialmente determinado, es decir, como resultado del trabajo humano realizado dentro del sistema social de producción de una época.

En este sentido, si la politización de la estética representa un acto crítico en la medida en que nos permite comprender el mecanismo mediante el cual el fascismo organiza a las crecientes masas proletarias, la producción experimental y el estado de *shock* son formas de acción críticas en la medida en

que interrumpen la experiencia del receptor distraído. Así, la politización de la estética nos permite comprender la barbarie propia de la cultura moderna, por una parte, mientras que la producción experimental y el estado de *shock* acaban por eliminar el remanente de aura que se encuentra en la perceptibilidad que promueve la obra moderna. En esta interpretación podemos pensar a la obra de vanguardia como el ejemplo radical que Benjamin ofrece para ilustrar la interrupción de la transmisión ideológica, pero las tesis de nuestro pensador no se reducen a la misma, sino a la recuperación de la tarea del pensar. De esta manera, no hemos intentamos jerarquizar los componentes del pensamiento benjaminiano, sino comprender las distintas vías que cada uno abre para caracterizar diferentes formas de la reflexión crítica y la acción revolucionaria.