

EL ARTE, LA TÉCNICA Y LO POLÍTICO: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin

Natalia Radetich Filinich

El artículo presenta un conjunto de observaciones en torno al texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. Se examinan, fundamentalmente, dos cuestiones: la relación entre el arte y lo político y el problema de la técnica y de las condiciones de producción del arte. Con el fin de acercarnos a la recensión que han tenido algunas de las consideraciones de Benjamin y a las discusiones que han suscitado, pasaremos brevemente revista, también, por algunos textos de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer que comentan la obra que nos ocupa desde una perspectiva crítica.

Palabras clave: valor de culto, valor de exhibición, condiciones de producción, utopismo, emancipación

ABSTRACT

This article introduces a set of observations concerning Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. It mainly takes two distinct matters into account: the relationship established between art and politics, and the problem of technology and the conditions under which art is produced. The goal is to present us with several summaries of Benjamin's considerations, as well as the debates and discussions these have fostered, so that we might also take a quick glance at some of the writings by Theodore W. Adorno and Max Horkheimer which, through a critical lens, have something to say about the matter at hand.

Key words: cult value, exhibition value, production conditions, utopianism, emancipation.

I

El propósito central de este trabajo es presentar un conjunto de observaciones en torno al texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. Para procurar un acercamiento al ensayo sobre la obra de arte, revisaremos algunos otros textos de Benjamin, en especial *El autor como productor* –considerado

como antecedente de la obra que aquí nos interesa— y *Las tesis de filosofía de la historia*, a la luz de los cuales, algunas cuestiones que resultan problemáticas en el ensayo sobre la obra de arte, se clarifican. Pasaremos breve revista, también, por algunos textos de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer que comentan el trabajo de Benjamin desde una perspectiva crítica; con ello, nos introduciremos en la recensión que han tenido algunos de los planteamientos de Benjamin y en las discusiones que han suscitado.

II

Quizás uno de los rasgos más notables de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* sea su insistencia en la necesidad de pensar el arte en su vinculación con lo político. A diferencia de planteamientos tales como los de Niklas Luhmann, quien postula la autonomía del arte con respecto a los demás ámbitos de la vida social —despojándolo, con ello, de toda posibilidad de incidencia y transformación de las relaciones sociales— para Benjamin, en el arte *se juega lo político*.

Lejos de reducir el problema y simplemente abogar por el “valor de propaganda”¹ del arte para la difusión de las consignas y principios revolucionarios, lejos de plantear cuáles serían las particularidades del “arte del proletariado después de la toma del poder”,² Benjamin entrevió en la obra artística en la era de la técnica moderna, una posibilidad de emancipación social. Así, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* nos sitúa en una perspectiva en la que arte y política aparecen bajo el ángulo de su indisoluble relación. El mismo Benjamin había expresado su determinación de “dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea [...] evitando toda relación *no mediada* con la política”.³ Es precisamente esta reflexión sobre el arte mediada por lo político la que articula los temas centrales del texto que nos ocupa: valor de culto / valor de exhibición; obra aurática / obra profana; autenticidad / reproductibilidad; ritual / política; primera técnica / segunda técnica, son categorías que, como veremos más adelante, pretenden subrayar el carácter político de la obra de arte postaurática.

¹ Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Ítaca, México, 2003, p. 11.

² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Ítaca, México, 2003, p. 37.

³ Walter Benjamin, citado por Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía”, *op. cit.*, p. 12.

III

Para ensayar un acercamiento al pensamiento de Benjamin es necesario señalar, junto a esta preeminencia del carácter político de la obra de arte, la importancia decisiva de la reflexión materialista en torno al problema de la técnica. El propósito central del texto de Benjamin es, tal como aparece expuesto desde las primeras páginas, pensar cuáles son “las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción”.⁴ Las formulaciones que irán apareciendo a lo largo del libro cobran su dimensión precisa si el lector no olvida que el carácter político del arte sólo está dado bajo determinadas condiciones técnicas y sociales. Así, el talante político de la obra de arte no es una condición, digamos, ontológica de la misma, sino una condición histórica cuya posibilidad se vislumbra sólo a partir del análisis de las *condiciones de producción* propias de la técnica moderna —o de aquello que Benjamin llamó la *segunda técnica*.

A la luz de *El autor como productor*, podemos advertir que esta insistencia de Benjamin en la necesidad de pensar el arte en su relación con la técnica deviene de un principio fundamental del materialismo histórico, a saber, la idea de que “las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción”.⁵ De este modo, para Benjamin, no es posible pensar las particularidades del arte si pasamos por alto su dimensión técnica.

En el pensamiento benjaminiano, el problema de la técnica moderna tiene una serie de alcances e implicaciones que exceden el ámbito de la producción propiamente dicha. Benjamin percibe que, de manera recíproca a las profundas transformaciones de la técnica y sus múltiples conquistas, la vida social ha sufrido una metamorfosis que, como veremos más adelante, se manifiesta de manera privilegiada en la emergencia de las *masas*. El autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, descubría en su tiempo un momento de transformación en el que técnica y sociedad se encontraban en una relación particular. Para comprender cuáles son los rasgos constitutivos de esta nueva relación es necesario exponer uno de los puntos medulares del texto de Benjamin: la distinción entre aquello que denominó *valor de culto* y *valor de exhibición*.

IV

Desde la perspectiva de Benjamin, la historia del arte puede ser expuesta como “una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte”.⁶ Esta historia presentaría, en su despliegue, “una sucesión de desplazamientos del predominio de un polo a otro

⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, Ítaca, México, 2004, p. 24.

⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 52.

de la obra de arte. Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición”.⁷ Valor de culto y valor de exhibición aparecen en el planteamiento de Benjamin como categorías históricas que pretenden, entre otras cosas, poner de relieve las transformaciones que ha sufrido, en el transcurso del tiempo, la relación del hombre con el arte y con sus técnicas de producción. Así, la distinción entre valor de culto y valor de exhibición no puede pensarse sin tener en cuenta que la diferencia entre ambos tipos de valor se encuentra fundada en el *estado de la técnica* de las sociedades en las que se presentan.

Benjamin se remonta a un hipotético “principio histórico” en el que la producción del arte —o de aquello que mucho tiempo después sería reconocido como tal— estaría supeditada a la magia y, más tarde, a la religión. A juicio de Benjamin, la producción de imágenes se encontraba orientada hacia la consecución de una serie de fines práctico-mágicos; el objeto de la producción artística era “ante todo un instrumento de la magia”⁸ y, como tal, estaba al servicio de un culto: es en el ámbito de la experiencia ritual en donde la obra agotaba su alcance e intención. El valor de culto es definido por Benjamin a partir de la noción de *aura*. El aura, dice en una formulación a primera vista extraña, es el “apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”.⁹ *Aura* es un término que intenta evocar el momento de la contemplación, en el rito, de la imagen, por ejemplo, de un dios, en donde la contemplación del objeto no puede procurar nunca un acercamiento sino que provee, por el contrario, la sensación de imposibilidad radical de ese acercamiento, la certeza de una lejanía, de una “inacercabilidad”¹⁰ propia del objeto sagrado. El valor de culto prevalece ahí donde la obra de arte es mirada con los ojos propios de la contemplación del misterio que obliga al espectador a postrarse. En el valor de culto el espectador se relaciona con la obra de arte a partir de un movimiento interior que Benjamin llamaba el *recogimiento*; en la obra de arte aurática el espectador se encuentra, de alguna manera, disminuido ante la imposibilidad de hacer suyo el objeto de contemplación que se alza frente a él como algo del orden de lo inalcanzable. Así, el valor de culto de la obra de arte está intrínsecamente vinculado con la idea de *autenticidad* —idea que por

⁷ *Idem*. Es necesario advertir que los conceptos de *valor de culto* y *valor de exhibición* no pretenden plantear una suerte de desarrollo lineal en la evolución del arte. Pienso que más bien lo que Benjamin pretende mostrar con ellos es el movimiento de oscilación entre ambos polos. Esto quedará más claro cuando refiramos el ejemplo del culto a las “estrellas” del cine hollywoodense, ejemplo con el que Benjamin elabora una crítica a la industria del arte —propia del capitalismo— en tanto que promueve el valor de culto.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

otra parte se encuentra íntimamente relacionada con los rasgos característicos de la experiencia ritual. La autenticidad de la obra es aquello que escapa a toda posibilidad de reproducción, aquello que está constituido por el “aquí y ahora”¹¹ de la obra, por su carácter único e irrepetible. Para Benjamin es precisamente el aura aquello que, en la época de reproductibilidad técnica de la obra de arte, se socava.

Benjamin percibía en su tiempo los tonos de una época de transición:¹² el paso de la *obra de arte aurática* a la *obra de arte profana*, el tránsito del valor de culto al valor de exhibición. Ese tránsito, dice, se debe no sólo a las condiciones técnicas que han abierto el camino hacia la reproducción masiva de las obras sino, también, a dos circunstancias de carácter social cuya importancia es decisiva: “el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos”.¹³ Benjamin encuentra en las masas una inclinación particular: “[a]cercarse las cosas [...] [e] ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo”.¹⁴ A diferencia de lo que sucede con la obra de arte aurática, en el valor de exhibición encontramos un deseo de proximidad, una “necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia”.¹⁵

La reproductibilidad técnica ha incrementado las posibilidades de exhibición de las obras de arte, su alcance y recepción masivos. En las técnicas de reproducción propias de la época moderna—cuya más elocuente manifestación se advierte, para Benjamin, en el cine— el autor encuentra una liberación de la obra de arte “de su existencia parasitaria dentro del ritual”.¹⁶ Con el valor de exhibición, “la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”.¹⁷

Benjamin veía en el cine el arte paradigmático de la época de la reproductibilidad técnica. Se trata, en principio, de un arte *hecho para la reproducción*, situación que, por sí misma, produce la ruina de la autenticidad propia de la obra de arte aurática. Pero Benjamin iba más allá y encontraba en el cine una posibilidad de emancipación social. Desde su perspectiva, el cine cumple una función social de radical importancia, una función que ningún otro arte ha cumplido a lo largo de la historia y que podría pensarse,

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² Recordemos que *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* fue publicado en 1936.

¹³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de...*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ *Idem.*

en última instancia, como una función de carácter político. El intérprete de cine se coloca delante de la cámara, el micrófono, los reflectores y, desde ese lugar particular, ante esa atmósfera mecánica, *afirma la humanidad*. El intérprete cinematográfico, desplegando su actuación frente a las máquinas, mantiene “la humanidad ante el sistema de aparatos”.¹⁸ Así, el carácter político de la obra cinematográfica viene dado por el hecho de que “propone un comportamiento revolucionario ejemplar”.¹⁹ Tal como escribe Benjamin:

[...] los habitantes de la ciudad, en oficinas y fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad [...] ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.²⁰

El trabajo, en la sociedad capitalista, está organizado de tal modo que el sujeto suele quedar, ante la máquina, despojado de su *humanidad*; la automatización, la alienación propia del trabajo capitalista, coloca al trabajador en una situación de hundimiento de su propia agencia. Pareciera que en el planteamiento de Benjamin el cine cumpliera una suerte de función pedagógica: nos muestra a los hombres cómo liberarnos de la servidumbre a ese *sistema de aparatos* que en el modo de producción capitalista está a la orden del día y que ha cobrado en la vida cotidiana una fuerza inusitada. Así, para Benjamin, el cine cumple una función, digamos, mostrativa, al poner de manifiesto las condiciones de posibilidad de un uso distinto de la técnica.

Benjamin distinguía entre dos modalidades de la técnica. Su distinción entre aquello que llamó la *primera* y la *segunda técnica* aparece en la base de su distinción entre valor de culto y valor de exhibición. La noción de valor de culto aparece en el pensamiento de Benjamin intrínsecamente vinculada con la primera técnica. Se trata, en principio, de una técnica que se confunde con el rito. Desde la perspectiva de Benjamin, los procedimientos rituales son, en última instancia, procedimientos de carácter técnico que buscan intervenir en el curso de la naturaleza —pensemos en el caso paradigmático de la magia. La primera técnica aparece, así, como una técnica cuyo fin último lo constituye el “dominio de la naturaleza”²¹ y cuyo “acto culminante”²² se encuentra en el sacrificio humano. La primera técnica, advierte Benjamin, “involucra lo más posible al ser humano”.²³

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía”, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de...*, *op. cit.*, p. 68.

²¹ *Ibid.*, p. 56.

²² *Ibid.*, p. 55.

²³ *Idem.*

Por el contrario, la noción de valor de exhibición sólo puede comprenderse en el marco de una sociedad en la que la *segunda técnica* haya hecho su aparición. A diferencia de la primera, la segunda técnica involucra lo menos posible al ser humano y su intención no es ya el dominio de la naturaleza sino, por el contrario, “la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad”.²⁴ Desde la perspectiva de Benjamin, el estado de la técnica moderna *posibilita* la emergencia de un uso no alienante de la técnica en el que tanto la relación con la naturaleza como la relación entre los hombres puede transformarse de manera radical. El despliegue pleno de las posibilidades de la segunda técnica excluiría la voluntad de dominar la naturaleza y, al mismo tiempo, transformaría el trabajo despojándolo del carácter de explotación que adquiere en la sociedad capitalista.

Para Benjamin, el cine nos enseña a los hombres cómo es posible mantener con la técnica una relación en la que la humanidad, en vez de verse disminuida, se afirma. En contra de la doctrina del arte por el arte, Benjamin piensa que el cine desempeña un papel vital al ejercitar “a las masas en el uso democrático del ‘sistema de aparatos’ [y al prepararlas] para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia”.²⁵

Por ello Benjamin insistía en lo que denominaba el “derecho a ser filmado”²⁶ y aplaudía al cine ruso por su tendencia a exhibir a la gente “en su proceso de trabajo”.²⁷ Esta exhibición, para Benjamin, es decisiva en tanto que a partir de ella es posible la emergencia –en el espectador– de la conciencia del lugar que él mismo ocupa en el proceso de producción. Sin esta conciencia, la transformación de las relaciones sociales y de propiedad es imposible. En suma, Benjamin veía en el arte, y en especial en la obra cinematográfica, la posibilidad de incidir en ese proceso de toma de conciencia.

V

Ahora bien, es precisamente aquí donde nos encontramos ante uno de los puntos medulares de la crítica que Theodor W. Adorno y Max Horkheimer hicieron a las consideraciones de Benjamin. En *Dialéctica de la Ilustración*, en el capítulo dedicado a la crítica de la industria cultural, Adorno y Horkheimer presentan un panorama de la situación del arte que se encuentra en clara contradicción con las formulaciones de Benjamin. Para ellos, el mundo del arte se encuentra ineludiblemente determinado

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía”, *op. cit.*, p. 22.

²⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de...*, *op. cit.*, p. 75.

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

por la industria cultural y, por tanto, por el poder hegemónico del capital. Además, mientras que Benjamin percibe en las masas una suerte de ánimo emancipador, Adorno y Horkheimer ven en lo que llaman la *cultura de masas* un producto de la manipulación que “los económicamente más fuertes [ejercen] sobre la sociedad”.²⁸ Las masas, en lugar de resistirse a esa imposición, “se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza”.²⁹ La obra de arte, en vez de ocupar el lugar de la oposición y de abrir el camino a una concepción crítica y renovada del mundo, repite incansablemente el mismo mensaje que favorece los intereses de la clase dominante. Para Adorno y Horkheimer, el arte cumple entonces la función del engaño. El cine, por ejemplo, cuyas tramas no se orientan sino por el cliché, “atrofia [...] la imaginación [...] [e inhibe] la actividad pensante del espectador”.³⁰ La industria cultural, al tener la imitación como principio y al excluir toda posibilidad de emergencia de lo nuevo, promueve lo que Adorno y Horkheimer llaman la “negación del estilo”.³¹

Por su parte, Adorno, en una carta dirigida a Benjamin y en la que presenta una serie de comentarios en torno a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, manifiesta su oposición a la valoración que hace Benjamin en torno al cine. Dice Adorno a la letra: “si hay un carácter aurático, éste es adecuado a las películas en suprema [...] y arriesgadísima manera”.³²

Ahora bien, sin duda alguna, las críticas de Adorno y Horkheimer son atinadas y cobran especial relevancia si pensamos, por ejemplo, en la actual situación de una buena parte de la industria del cine y sus indudables fines de manipulación social. No obstante, pienso que la crítica que hacen veladamente a Benjamin en “La industria cultural” no es acertada en todos sus puntos. Ellos trazan un triste panorama del arte que Benjamin en cierto modo comparte. Recordemos que, para Benjamin, el “capital invertido en el cine”³³ promueve un culto a la personalidad de la “estrella”; predomina ahí un valor de culto anclado al “carácter mercantil”³⁴ propio de la industria cinematográfica. La

²⁸ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 1994, p. 166.

²⁹ *Ibid.*, p. 178.

³⁰ *Ibid.*, p. 171.

³¹ *Ibid.*, p. 174.

³² Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin: recensiones, artículos, cartas*, texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann, trad. Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, 1995, p. 142.

³³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de...*, *op. cit.*, p. 74.

³⁴ *Idem.*

industria del cine falsifica “por vía de la corrupción, el interés [...] justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y [...] en el conocimiento de su clase”.³⁵ Así, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, no nos encontramos frente a una mirada ingenua que olvida el hecho incuestionable de la “explotación capitalista del cine”.³⁶ Tal como ha señalado Jorge Juanes, Benjamin es plenamente consciente de que el cine “puede servir [...] [al mismo tiempo] para liberar o para adocnar, para desafiar o para reafirmar los sistemas del poder”.³⁷ El despliegue pleno de las potencialidades que Benjamin ve en el cine sólo podrá ser apreciado en sus justas dimensiones “hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalista”.³⁸ Para no simplificar las ideas de Benjamin es necesario señalar que, para él, lo que el cine haría no es propiamente hablando emanciparnos de la servidumbre al *sistema de aparatos* sino mostrar que ella sólo podrá ser superada por la revolución o, como dice Benjamin, “cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica”.³⁹

Benjamin no olvida, entonces, la supervivencia del valor de culto en plena época de la reproductibilidad técnica del arte. Lo que en última instancia intenta hacer es mostrar cómo hay ciertas obras de arte que permiten una salida del círculo vicioso de la industria cultural y que se presentan como un indicio de las posibilidades lúdicas del arte y de sus posibilidades de emancipación. Por ello, Benjamin veía entre “el arte de vanguardia y la revolución política”.⁴⁰ una relación incuestionable. Benjamin hace una serie de observaciones en torno al dadaísmo en las que encontramos nítidamente expuestos los rasgos de esa relación. El dadaísmo, advierte nuestro autor, coloca a la obra de arte en el lugar del escándalo. La obra dadaísta buscaba, ante todo, “suscitar la irritación pública”,⁴¹ intervenir en el curso habitual de las cosas y ocasionar una ruptura, un quiebre, una interrupción del devenir continuo de la vida cotidiana. Benjamin encontraba en la obra de arte dadaísta una “cualidad táctil”⁴² en tanto que, a la manera de un *projectil*, “se impactaba en el espectador”⁴³ suscitando con ello la

³⁵ *Ibid.*, p. 78.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Jorge Juanes, “Arte y redención”, en Bolívar Echeverría (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, UNAM/Era, México, 2005, p. 250.

³⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de..., op. cit.*, p. 74.

³⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰ Bolívar Echeverría, “Introducción: arte y utopía”, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de..., op. cit.*, p. 90.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

emergencia de un cuestionamiento del devenir habitual de la vida. Así, mientras que Adorno y Horkheimer no encuentran salida —pues ven en el arte sólo un sucedáneo del afán de control social de la clase dominante—, Benjamin descubría en el arte de vanguardia una apertura crítica —o lo que en *El autor como productor* había llamado una “fuerza revolucionaria”.⁴⁴

El carácter utópico del pensamiento de Benjamin, su insistencia en la “defensa del espíritu de utopía”,⁴⁵ ha sido señalado por muchos de quienes se han dedicado al estudio de su obra. Adorno decía de la obra de Benjamin que en ella se advertía “una promesa de felicidad. Lo que Benjamin decía y escribía sonaba como si el pensamiento [...] tomara las promesas de los libros infantiles y las leyendas tan al pie de la letra que su cumplimiento real se desprendiera del conocimiento mismo”.⁴⁶ Pero si bien es cierto que el utopismo es uno de los rasgos característicos del pensamiento de Benjamin, pienso que hacer derivar de ello una suerte de ingenuidad infantil no colabora con la justa comprensión de los planteamientos del autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. A nuestro juicio, es necesario entender el carácter utópico del pensamiento de Benjamin a la luz de algunas de sus reflexiones expresadas en las *Tesis de filosofía de la historia* y, al mismo tiempo, a la luz de su idea expuesta en *El autor como productor* de que el intelectual no ha de limitarse a describir la realidad social sino que, a partir de su escritura, ha de intervenir en el curso de la historia y transformarla. Como ha señalado Bolívar Echeverría, uno de los momentos necesarios de esa transformación es el momento utópico, es decir, el momento de la figuración de lo posible. Me explico.

En las *Tesis de filosofía de la historia*, Benjamin presenta una crítica a la noción de progreso esgrimida por el materialismo histórico socialdemócrata; plantea ahí la necesidad de que el materialismo histórico ponga “a su servicio a la teología”.⁴⁷ Esta enigmática exigencia de Benjamin, tal como lo advierte Echeverría, no puede comprenderse si entendemos por teología una especie de “tratado sobre Dios”.⁴⁸ La teología aparece en el pensamiento de Benjamin asociada a su idea de *redención*: “en la idea de felicidad late inalienablemente la idea de salvación”.⁴⁹ En contra del supuesto de un progreso sin fin

⁴⁴ Walter Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁵ Jorge Juanes, “Arte y redención”, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁶ Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Para una crítica de la violencia*, segunda edición, trad. Marco Aurelio Sandoval, Premia, México, 1978, p. 111.

⁴⁸ Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006, p. 126.

⁴⁹ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, *op. cit.*, p. 112.

e incesante, en contra de la idea de una “perfectibilidad infinita de la humanidad”,⁵⁰ Benjamin defiende –y esto define los rasgos de su particular utopismo– la “necesidad de actualizar el pasado”⁵¹ que se traduce en una “acción ‘mesiánica’ o redentora del presente sobre el pasado”.⁵² Así, la idea de felicidad de Benjamin, lejos de asociarse a la concepción ingenua de una felicidad inalcanzable, aparece como una felicidad del orden de lo actualizable: “una felicidad que podría despertar nuestra envidia está sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con quienes hemos hablado”.⁵³ Benjamin veía en el cine y en el arte de vanguardia un signo de esa felicidad posible. Para él, en el arte podemos encontrar atisbos de un uso emancipador de la técnica.

Lo que Benjamin tomaba al pie de la letra no eran las promesas de los cuentos infantiles sino la necesidad expresada por Marx de transformar el mundo. Benjamin exigía del trabajo intelectual que asumiera la tarea urgente de la transformación de las relaciones sociales. Y es esa exigencia la que Benjamin asume como propia. El texto de Benjamin no sólo aparece como un intento de comprensión teórica de los problemas desplegados a lo largo de su trabajo sino que pretende, además, mostrar las condiciones de posibilidad de un uso distinto de la técnica y hacer, con ello, una invitación a la urgente transformación de las relaciones sociales. Sus reflexiones, más allá de intentar mostrar cuáles son los rasgos particulares del cine o de la obra de arte, pretenden mostrar cómo es posible un uso completamente distinto de la técnica, un uso que, lejos de alienar al hombre, le haga afirmar su propia humanidad.

Y es quizás ahí donde vislumbramos la actualidad radical del pensamiento de Benjamin. Su filosofía nos sirve hoy, a más de 70 años de su formulación, de horizonte ético. La demanda de una técnica que no destruya la naturaleza, la exigencia urgente de emancipación social, la necesidad de la emergencia de un sujeto consciente de su lugar en el proceso de producción, la necesidad de que el trabajo intelectual asuma el compromiso de la transformación de las relaciones sociales, son todas ellas cuestiones que interpelan nuestra actualidad. Ante las condiciones actuales, el pensamiento de Benjamin vuelve a nosotros con fuerza renovada.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁵¹ Bolívar Echeverría, “Los indicios y la historia”, en *Vuelta de siglo*, *op. cit.*, p. 132.

⁵² *Idem.*

⁵³ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, *op. cit.*, p. 112.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin: recensiones, artículos, cartas*, texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann, trad. Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, 1995.
- Benjamin, Walter, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Para una crítica de la violencia*, segunda edición, trad. Marco Aurelio Sandoval, Premia, México, 1978.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Ítaca, México, 2003.
- , *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría, Ítaca, México, 2004.
- Echeverría, Bolívar, “Introducción: arte y utopía”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Ítaca, México, 2003.
- , “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.
- , “Los indicios y la historia”, en *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 1994.
- Juanes, Jorge, “Arte y redención”, en Bolívar Echeverría (comp.), *La mirada del ángel. En torno a Las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, México, 2005.
- Scholem, Gershom, “Los años de la emigración (1933-1940)”, en *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, trads. J.F. Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 1987.