

# ARTE Y CULTURA DE MASAS EN WALTER BENJAMIN: DE LA PÉRDIDA DEL AURA A LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Neri Aidee Escorcía Ramírez  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

## Resumen/*Abstract*

Mucho se ha escrito sobre la polarización de las ideas de Benjamin y Adorno. También se ha insistido en una supuesta nostalgia de Benjamin por la pérdida del aura en el arte. Por si fuera poco, se ha defendido la posición de que Benjamin es un promotor de la cultura popular. El objetivo de este artículo es situarse críticamente respecto a las múltiples interpretaciones que se han generado en torno a los textos benjaminianos. Si revisamos con cuidado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, descubriremos que no hay en dicho escrito nostalgia por la pérdida del aura en el arte. En un breve contraste con Horkheimer y Adorno, veremos que el análisis de estos dos autores –incluido el de Bolívar Echeverría– pasa por alto dos distinciones fundamentales en los planteamientos benjaminianos: la técnica del dominio sobre la naturaleza *versus* técnica del juego, y masa compacta *versus* masa proletaria. Frente al diagnóstico realizado por Echeverría, según el cual la historia le habría dado la razón a Horkheimer y Adorno, me propongo mostrar que la vigencia de Benjamin hay que localizarla en los debates sobre la cultura como campo de legitimación de los privilegios de clase, así como en las diversas resistencias que las masas han protagonizado en el transcurso histórico.

**Palabras clave:** Benjamin, Horkheimer, Adorno, obra de arte, aura, masas.

## From the loss of aura to the social transformation

Much has been written about the opposition between the ideas of Benjamin and Adorno. There has also been insistence on Benjamin's supposed nostalgia for the loss of aura in art. As if that not were enough, even a reading of Benjamin as a promoter of popular culture has been defended. The objective of this article is to situate oneself critically regarding the multiple interpretations that have been generated around Benjamin's texts. If we carefully review '*The work of art in the age of mechanical reproduction*', we will discover that there is no such nostalgia for the loss of aura in art. In a brief contrast with Horkheimer and Adorno, we will see that certain interpretations of these two authors –including that of Bolívar Echeverría– overlook two fundamental distinctions present in Benjamin's discussion: one between the technique of mastery over nature and "game technique", and another between compact and proletarian mass. Faced with the diagnosis made by Echeverría, according to which history is on the side of Horkheimer and Adorno, I intend to show that the validity of Benjamin must be located in the debates on culture as a field of legitimation of class privilege, as well as in the various resistances that the masses have played in the course of history.

**Keywords:** Benjamin, Horkheimer, Adorno, work of art, aura, masses.

### Neri Aidee Escorcía Ramírez

Es maestra en Filosofía de la Cultura por parte de la Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña" de la UMSNH. Profesora de la misma institución. Algunos de los artículos que ha publicado son: "Judith Butler: ¿feminismo foucaultiano?" en *Devenires*. Revista Internacional de Filosofía y Filosofía de la Cultura; "Los inicios del feminismo mexicano: la cuestión de la mujer en Horacio Barreda y Hermila Galindo" en *GénEros*; "Cultura y sociedad en Adorno: entre la fetichización y la resistencia" en *Devenires*. Revista Internacional de Filosofía y Filosofía de la Cultura; "El discurso postcolonial de Frantz Fanon: todavía la guerra de Argelia" en *Teoría y Crítica de la Psicología*. Actualmente cursa el programa de Doctorado Institucional de Filosofía en el Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro Toranzo", con un proyecto sobre Frantz Fanon en América Latina.

*Quien ha visto la Esperanza, no la olvida. La busca bajo  
todos los cielos y entre todos los hombres.  
Y sueña que un día va a encontrarla de nuevo, no sabe  
dónde, acaso entre los suyos.  
Octavio Paz, El laberinto de la soledad.*

## Introducción

Mucho se ha insistido en la idea de que los escritos de Walter Benjamin sufrieron censura por parte de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (Aguirre, 1972, pp. 9-19);<sup>1</sup> sin embargo, dicha afirmación que ha servido para alimentar la imagen del intelectual marxista relegado debiera por lo menos ser matizada. Si atendemos a las observaciones de Martin Jay, las modificaciones a los textos de Benjamin siempre se realizaron en correspondencia con él y nunca después de que éste hubiese entregado una versión definitiva (1991, p. 337).

A lo anterior habría que agregar, como lo hace Jay, los temores que Horkheimer y su grupo de Investigación Social albergaban en un ambiente académico como el estadounidense:

El 30 de julio de 1939, por ejemplo, Lowenthal escribió a Horkheimer acerca de una nueva ley de deportación de alcance muy amplio que se estaba discutiendo en el Senado. Por consiguiente, aconsejaba a Horkheimer añadir “europeo” a la palabra “liberalismo” en el artículo que estaba preparando (1991, p. 337).

De esta manera, las alteraciones que pudieron sufrir los escritos benjaminianos aparecieron también en obras de otros miembros del grupo. Además, como sostiene Jay, es un hecho que Horkheimer y Adorno publicaron en la revista del Instituto (*Zeitschrift*) textos de la autoría de Benjamin con los que evidentemente no coincidían.<sup>2</sup> Uno de esos textos fue

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Dicho escrito ha suscitado las más diversas interpretaciones. Igual que la figura de Benjamin, *La obra de arte* ha sido objeto de una lectura por lo menos discutible.

Siguiendo una línea interpretativa esbozada por Fredric Jameson, Jay señala que en *La obra de arte* –y en “Sobre algunos temas en Baudelaire”– puede detectarse una especie de nostalgia por los elementos culturales vinculados con las *correspondencias* (1991, pp. 343-344). Las correspondencias son, de acuerdo con Benjamin (2006), las fechas del recuerdo. Fechas no históricas que destacan por *encima* del tiempo y evocan una *vida anterior* (p. 46).

En contra de esta línea interpretativa, habría que subrayar que el gusto por las correspondencias es más propio de Baudelaire –figura analizada por el teórico alemán– que de Benjamin. Las correspondencias están ligadas al ideal de la belleza moderna que, paradójicamente, busca refugio en lo que sabe perdido:

Sólo adueñándose de estos elementos [las correspondencias], podía Baudelaire valorar plenamente el significado de la catástrofe de la cual, él, como moderno, era testigo. Sólo así podía reconocerla como el desafío lanzado únicamente a él y que él ha aceptado en las *Fleurs du mal*. Si existe de verdad en este libro una arquitectura secreta [...] el ciclo de poemas que inaugura el volumen podría estar dedicado a algo irrevocablemente perdido (Benjamin, 2006, p. 44).

Si el gusto por las correspondencias habría que atribuírselo a Baudelaire –tal como se nota en la cita previa–, otro tanto cabe decir respecto a *La obra de arte*. En sentido estricto, Jay no asume una interpretación unilateral. Así como podemos vislumbrar un dejo de nostalgia por la extinción del aura en el arte –el aura coincide, siguiendo a Benjamin, con los elementos culturales de las correspondencias–, también percibimos una confianza en el potencial emancipatorio de dicha pérdida (Jay, 1991, p. 345). Este matiz introducido por Jay, lo acerca a la posición defendida por Detlef R. Khermann. Frente a las lecturas unilaterales, Khermann (2014) insiste en el doble rostro de las posturas benjaminianas (pp. 55-75).

Así como se ha destacado la nostalgia de Benjamin (Sarlo, 2007, p. 86), también se ha puesto de relieve una supuesta defensa a ultranza de la cultura popular por parte del alemán. Para Jesús Martín-Barbero —figura importante en los debates sobre la cultura popular en América Latina durante la década de los ochenta— Baudelaire se entrega sin prejuicios al “placer de estar en multitud” (Martín-Barbero, 1991, p. 61). Aunque Martín-Barbero añade la reserva de Benjamin hacia el socialismo esteticista de Baudelaire, no remarca lo suficiente —como sí lo hace Benjamin— la rabia que, simultáneamente, el poeta experimentara por la multitud:

La apariencia de una multitud vivaz y en movimiento, objeto de la contemplación del *flâneur*, se ha disuelto ante sus ojos. Para compenetrarse mejor con su baja [Baudelaire], imagina el día en que incluso las mujeres perdidas se pronunciarán por una conducta ordenada, condenarán el libertinaje y no admitirán ya nada que no sea dinero. Traicionado por estos últimos aliados suyos, Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se lanza contra el viento o la lluvia (Benjamin, 2006, p. 61).

Teniendo a la vista las múltiples interpretaciones que se han realizado en torno a los escritos de Benjamin, me propongo reconstruir los argumentos contenidos en *La obra de arte*. Dicha reconstrucción tiene la finalidad de demostrar que no hay en este texto un dejo de nostalgia por la pérdida del aura en el arte y sí, en cambio, una confianza en el potencial revolucionario de la misma. Baste por el momento, evocar los fragmentos en los que el teórico alemán celebra la carcajada colectiva provocada por una película de Disney (Benjamin, 2003, pp. 87-88).

Al mismo tiempo, en oposición a Bolívar Echeverría (2003) —quien al establecer un contraste entre Benjamin por un lado y Horkheimer y Adorno por el otro, toma partido por los segundos— me propongo mostrar que el análisis de Horkheimer y Adorno, incluido el de Echeverría, pasa por alto dos distinciones fundamentales en los planteamientos benjaminianos: la técnica del dominio sobre la naturaleza *versus* técnica del juego, y la masa compacta *versus* masa proletaria.<sup>3</sup>

Por último, en contra del diagnóstico de Echeverría, según el cual la historia le habría dado la razón a Horkheimer y Adorno (2003, p. 25), quiero sostener que la historia nos ha dado múltiples lecciones del funcionamiento de la masa proletaria. De acuerdo con Benjamin, la masa proletaria es la que reacciona frente a los regímenes fascistas y reivindica su derecho a modificar las relaciones de propiedad. Esta afirmación podría quedar más clara si recurrimos a una idea expresada por Martín-Barbero: la masa no recibe pasivamente los significados que intentan imponerle, sino que es capaz de redefinirlos y rearticularlos. Si esto no fuera así, ¿cómo podríamos explicar la emergencia de los distintos movimientos sociales?

## I.

Martín-Barbero (1991) sugiere que para aproximarnos a los postulados que Benjamin vierte en *La obra de arte* es necesario revisar un artículo previo redactado por el pensador alemán en 1933. Se trata del texto titulado “Experiencia y pobreza”. En efecto, en dicho texto Benjamin afirma que vivimos una pobreza tal, misma que se pone de manifiesto en la imposibilidad de narrar la experiencia de la humanidad. La narración, dice Benjamin (2006) en otro lugar, es la forma más antigua de la comunicación humana (p. 12).

A diferencia de la información vertida en los medios periodísticos que ofrece únicamente lo novedoso y momentáneo, la narración hunde sus raíces en la experiencia tanto individual como colectiva: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (Benjamin, 1972, p. 115). El hecho de que en la modernidad se adolezca de la posibilidad de narrar no debe ser interpretado como un signo negativo, pues dialécticamente esto es lo que abre la pauta para comenzar de nuevo: “¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo” (Benjamin, 1933, p. 2).

La construcción de algo novedoso se nota en figuras como Paul Scheerbart, cuyas novelas reflejan los cambios operados en los humanos a causa del contacto con el mundo tecnológico. Benjamin pone especial énfasis en el tipo de viviendas que habitan los personajes de Scheerbart: casas de vidrio, desplazables, etcétera. Todas ellas opuestas a las viviendas propias de los burgueses de los años ochenta. En estas últimas se busca a toda costa preservar las huellas de la identidad. Yo añadiría, de la identidad burguesa que no ha logrado reconciliarse con el *nosotros* o la colectividad.

Los alojamientos de los personajes de Scheerbart nos conectan con un tema que el teórico crítico abordará en textos posteriores: la pérdida del aura. En oposición a las moradas burguesas, las casas de vidrio carecen de aura, pues no hay misterio que resista a lo que Benjamin llamará después “valor de exhibición”. En *La obra de arte* el autor analiza las modificaciones que se han presentado en el terreno de la producción artística desde una perspectiva política:

*Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte* (Benjamin, 2003, p. 38).

La transformación fundamental en la producción del arte ha sido la pérdida del aura. La existencia aurática está ligada a conceptos propios de la estética romántica, tales como “originalidad”, “autenticidad” y “tradicición”. Una obra de arte dotada de aura es aquella que ha sido capaz de preservar su unicidad y originalidad en el transcurso de la historia (Benjamin, 2006, p. 45). Pero ¿qué es exactamente el aura? ¿Cómo definir aquello que tanto anhelaba y defendía Adorno? El aura es “Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47).

De esta manera, lo que define la existencia aurática es justamente la lejanía. Lo que es lejano –advierte Benjamin en “Sobre algunos temas en

Baudelaire”— es inaccesible y lo que es inaccesible nos remite al ámbito cultural (2006, p. 55). Las primeras manifestaciones artísticas surgieron en el seno de las prácticas rituales. Lo importante para dichas manifestaciones era permanecer ocultas, pues del ocultamiento depende lo que el autor alemán denomina “valor de culto”. Nótese la conexión entre el valor de culto y las moradas burguesas ya aludidas. Recuérdese que en éstas se trataba de salvaguardar o proteger la identidad de los moradores.

El valor de culto —prosigue Benjamin— se opone dialécticamente al “valor de exhibición” (2003, p. 55). En este último lo primordial es la capacidad del objeto artístico para ser exhibido o visto por el público. Mientras que en el valor de culto priva la lejanía, en el valor de exhibición predomina el *acercamiento*. He dicho que Benjamin analiza las modificaciones que se han efectuado en la producción artística desde una perspectiva política, quizás hasta el momento no se ha notado lo suficiente dicha perspectiva. Antes de explicitarla, conviene mencionar que el valor de culto y el valor de exhibición se encuentran ambos como en una especie de tensión al interior de la obra de arte.

La historia del arte —apunta Benjamin— puede verse como una disputa entre estos dos valores. A veces predomina uno, a veces otro (2003, p. 52). En los tiempos previos dominaba el valor de culto, en los tiempos modernos reina el valor de exhibición. En el fondo de esta tensión, observa nuestro pensador, subyace una confrontación más que, al igual que la anterior, también reside en el objeto artístico. Se trata de dos tipos de técnicas cuyas finalidades difieren radicalmente. El telos de la primera de ellas —relacionada con la existencia aurática— es el dominio de la naturaleza.

Adelantándose al diagnóstico realizado por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del iluminismo*,<sup>4</sup> Benjamin sostiene que aunque esta técnica “involucra lo más posible al ser humano” (2003, p. 55), su reverso dialéctico es la aniquilación y el sacrificio de la humanidad a través de la guerra. En *Dialéctica del iluminismo* Horkheimer y Adorno afirman que el dominio de la naturaleza ha devenido dominio del sujeto. En una tónica similar a la de estos autores, Benjamin subraya que cuando se presenta



un desfase entre el desarrollo técnico –o tecnológico– y “la utilización natural de las fuerzas productivas” (2003, p. 98) surge la guerra.

El grado de enajenación que se ha alcanzado en este nivel es tal que la aniquilación de la humanidad se percibe como un fenómeno estético. Muestra de ello son los cantos de los futuristas –especialmente los de Filippo Tommaso Marinetti– a la acción bélica. “*De esto se trata* –sentencia Benjamin– *en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo*” (2003, p. 99). Así, ingresamos plenamente al campo de la política. Al fascismo o régimen totalitario le interesa mantener intactas las relaciones de propiedad. De ahí que busque darle *expresión artística* al fenómeno de las masas, pero sin modificar la injusticia que se encuentra en la base del modo de producción.

Es el momento de recuperar la distinción que Benjamin establece entre la “masa compacta” o pequeñoburguesa y la “masa proletaria” o dotada de conciencia de clase (2003, pp. 107-109). Los estudios que afirman la impenetrabilidad de las masas –como los de Gustave Le Bon– tienen a la vista únicamente la masa compacta que, vale decir, excluye toda posibilidad del individuo; sin embargo, la masa no se reduce a esta descripción. Quienes insisten en lo contrario, están colocando su propia representación por encima de lo que buscan definir. “El proletariado que tiene conciencia de clase –escribe Benjamin– sólo consiste en una masa compacta, cuando es visto desde afuera, en la *representación* que de él tienen sus opresores” (2003, p. 107).

Frente a la masa a la masa compacta o contrarrevolucionaria, nuestro teórico destaca la masa proletaria. Al interior de ésta carece de sentido plantear la oposición masa *versus* individuo. En lugar de oposición, tenemos lazos de solidaridad que se entablan entre iguales. La masa proletaria es aquella que, a diferencia de la compacta, reclama su derecho a la transformación de las relaciones de propiedad.<sup>5</sup> Más allá de las resonancias marxistas que esta distinción tiene, importa subrayar que la masa a la que el fascismo intenta dar expresión artística es, justamente, la compacta: “El fascismo [...] Sabe que mientras más compactas son las

masas que pone en pie, mayor es la oportunidad de que sus reacciones sean determinadas por los instintos contrarrevolucionarios de la pequeña burguesía” (Benjamin, 2003, p. 109).

Antes mencioné que en el objeto artístico se presenta una confrontación entre dos tipos de técnicas. La primera de ellas ya ha sido descrita, falta esbozar la segunda. Si la primera técnica tenía por objeto el sometimiento de la naturaleza, la segunda tendrá como finalidad “la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad” (Benjamin, 2003, p. 56). Si existe una palabra que pueda definir a dicha técnica, esta será *juego*. En uno de sus escritos, Benjamin alude al juego de azar como la contracara del trabajo mecanizado (2006, p. 38). No obstante, el juego que se encuentra en la base de la segunda técnica no es el del azar, sino el que se desvela en los cuentos de hadas.

En estas narraciones que, según Benjamin, se oponen a los mitos se establece un vínculo familiar entre los seres que habitan en la naturaleza y los que pueblan el mundo de los humanos:

en la figura de los animales que vienen en auxilio de los niños en los cuentos, [se] nos muestra que la naturaleza [...] prefiere saberse rodeada de seres humanos [...] El hechizo liberador de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de un modo mítico, sino que insinúa su complicidad con el hombre liberado (Benjamin, 1972, pp. 128-129).

Resulta inevitable la asociación entre estos planteamientos y la defensa emprendida por Herbert Marcuse en favor del juego. Recordemos que para Marcuse el juego implica la libertad, la imaginación y la sensualidad despreciadas por el principio de realidad (1983, pp. 174-182). Para Benjamin, la segunda técnica trae consigo una relación estrecha entre los seres humanos y el mundo tecnológico –tal como se intuía en “Experiencia y pobreza” cuando se aludía a las novelas de Scheerbart–.

Ahora bien, mientras que la primera técnica se conectaba con la obra de arte aurática, la segunda lo hace con la obra de arte que ya ha experimentado la muerte del aura (post-aurática). Tal es el caso de la fotografía

y el cine, esos productos de la industria cultural<sup>6</sup> tan cuestionados por Horkheimer y Adorno. Echeverría (2003) indica que una de las críticas más incisiva a los planteamientos de Benjamin está en el apartado de *Dialéctica del iluminismo* titulado “La industria cultural” (p. 25). En dicho apartado se presenta a la industria cultural –o de la diversión– como un extremo de una misma línea donde el otro polo estaría constituido por las relaciones económicas del sistema capitalista.

Según Horkheimer y Adorno la industria cultural representa el triunfo de la racionalidad instrumental o del dominio. Allí no hay espacio para el individuo y mucho menos para la resistencia, pues todo se resuelve en una apariencia de unidad o conciliación entre las partes: “En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo por la igualación de sus técnicas de su producción. El individuo es tolerado sólo en cuanto su identidad sin reservas con lo universal se halla fuera de toda duda” (Horkheimer y Adorno, 1997, p. 185).

La eliminación del individuo y las diferencias tiene lugar en el “esquematismo de la producción” (Horkheimer y Adorno, 1997, p. 151). De acuerdo con esta idea –inspirada en el funcionamiento del sujeto kantiano– los productos de la industria cultural son completamente uniformes y repetitivos. El resultado de dicha producción, remarcan Horkheimer y Adorno, es la atrofia de la imaginación y espontaneidad del consumidor:

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film* sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva (1997, p. 153).

Además del esquematismo y la atrofia de las facultades de los individuos, la industria cultural contiene otro rasgo que la vuelve aún más terrible. Para los autores alemanes, el único criterio de ésta es la reproducción exacta de la realidad social. Al volverse un reflejo de esto último, la industria cultural niega el carácter contradictorio que caracterizaba a la obra de arte auténtica. Como puede apreciarse, el diagnóstico rea-

lizado por Horkheimer y Adorno conlleva una distinción entre la obra de arte auténtica y la obra de arte inauténtica o falsa que, al entregarse por completo a los imperativos económicos de la industria cultural, “ha preferido siempre semejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad” (1997, p. 158).

Para cerrar su argumentación, los teóricos críticos añaden que si bien la industria cultural ha conseguido que sus productos sean asequibles a todos los públicos, ello no se ha traducido en la emancipación de las masas; por el contrario, sólo se ha contribuido a la degradación del arte y al reforzamiento del sistema social (Horkheimer y Adorno, 1997, p. 192). Después de todo, como insistirán en varios pasajes Horkheimer y Adorno, la industria cultural resulta equiparable a los regímenes fascistas: “Ninguno tendrá frío ni hambre: quien lo haga terminará en un campo de concentración”: esta frase proveniente de la Alemania hitleriana podría brillar como lema en todos los portales de la industria cultural” (1997, p. 180).

Es momento de preguntar si el análisis emprendido por Horkheimer y Adorno es adecuado –como supone Echeverría– o si más bien es excesivo. ¿Qué tal si en el fondo de la industria cultural no subyace la lógica del sistema capitalista, y sí el descontento de las masas frente a un arte pretendidamente aristocrático y elitista? (Barbero, 1991, p. 54) ¿Y si la industria cultural en lugar de promover la reificación abre la pauta para otro tipo de experiencias que pueden conducirnos hacia la emancipación social? ¿Acaso no ha sido ésta la apuesta de Benjamin, tanto en su filosofía de la historia, como en sus diversos estudios de crítica cultural?

Siguiendo a Werner Fuld, Echeverría escribe que en *La obra de arte* Benjamin apela a un lector implícito extemporáneo tanto para la época del propio autor, como para la nuestra. Habría que decir, frente a Echeverría, que los debates actuales sobre la cultura como campo de legitimación de los privilegios de clase se alimentan más de las posiciones de Benjamin que de las de Horkheimer y Adorno. Recupero ahora el tema de la muerte del aura. Como ya se ha enunciado, este tema recorre varios

de los textos de Benjamin y, a diferencia de lo que ocurre con Horkheimer y Adorno, el pensador encuentra posibilidades emancipatorias ahí.

Retomo la idea benjaminiana de que en el valor de exhibición lo que importa es la capacidad del objeto artístico para ser visto por el público. Dos ejemplos claros del valor de exhibición son la fotografía y el cine. Respecto a la primera, ésta coloca en una situación crítica el viejo modelo de recepción puesto en práctica por la pintura. De acuerdo con Benjamin (2003), la pintura siempre ha apelado a públicos reducidos. Los intentos de llevarla a públicos más amplios han derivado en el fracaso, porque no se ha conseguido que las masas se organicen y se supervisen a sí mismas (p. 83). Si la fotografía ha contribuido en la crisis de la pintura es porque pone en evidencia el mecanismo de la reproductibilidad técnica.

La reproductibilidad técnica se define como la capacidad ilimitada que tiene una obra de arte para ser mejorada. En el caso de la fotografía –agrega Benjamin– lo *reproducido* constituye el objeto artístico. Cuando este fenómeno se presenta, asistimos al desplazamiento del valor de culto por el valor de exhibición; no obstante, el desplazamiento no puede ser total, ya que el valor de culto lanza un último guiño a través de la imagen fotografiada del rostro humano:

El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano (Benjamin, 2003, p. 58).

Cuando el rostro humano desaparece de la fotografía, prosigue el autor alemán, el valor de exhibición se enfrenta con éxito al valor de culto. Sin embargo, el triunfo completo del primer valor le corresponderá únicamente al cine. Si en la fotografía lo reproducido constituía el objeto artístico, en el cine el objeto artístico dependerá por completo del *montaje*. Este último se compone de múltiples sucesos que en sí mismos no conforman una obra de arte. La pregunta obvia es: si no son una obra de arte “¿qué son entonces estos sucesos reproducidos en el cine?” (Benjamin, 2003, p. 66). La respuesta habrá que buscarla en el intérprete cinematográfico.

A diferencia del actor de teatro, señala Benjamin, el intérprete cinematográfico no actúa para un público, sino para un grupo de especialistas. En sentido estricto, el intérprete se somete a un conjunto de pruebas frente a los aparatos (2003, p. 68). Esos aparatos son los mismos que cotidianamente niegan la humanidad de los trabajadores en el proceso de producción. De allí el interés de las masas por el cine. Cuando éstas asisten a ver una película, están asistiendo a la posibilidad de reivindicar su propia humanidad, y ello gracias a la acción del intérprete cinematográfico:

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 (Benjamin, 2003, p. 68).

A la pregunta previa –sobre la naturaleza de los sucesos que componen el montaje– habrá que responder que son la posibilidad de recuperar nuestra capacidad de acción. Si bien es cierto que cuando el intérprete cinematográfico se somete a prueba frente a los aparatos aumenta el grado de enajenación humana (Benjamin, 2003, p. 73), también es cierto que ese proceso puede revertirse. Según Benjamin, el intérprete sabe que quien lo supervisará finalmente será la masa. Pero para que la supervisión pueda devenir emancipadora será necesario liberar antes al cine de la inversión capitalista.

Si las masas asisten al cine es porque éste ensancha el conocimiento de su condición social. No obstante, mientras la inversión capitalista fomente el culto –aurático– de las estrellas, la supervisión no podrá ser menos que contrarrevolucionaria. Conviene observar que esta acotación realizada por Benjamin coincide con las críticas lanzadas por Horkheimer y Adorno a los productos de la industria cultural. Pero lo que Horkheimer y Adorno no tienen a la vista es la distinción entre la masa compacta y la masa proletaria. El culto a las estrellas por parte de la inversión capitalista promueve la masa compacta. “La expropiación del capital invertido en el cine –indica Benjamin– es [...] una exigencia urgente del proletariado” (2003, p. 78).

De esta forma, las masas que aumentan el conocimiento de su condición a través del cine son las proletarias. Frente a ellas el cine cumple una función catártica y liberadora. En oposición a Horkheimer y Adorno que veían en la risa un signo de resignación social, Benjamin encuentra en ella una vacuna a las psicosis de las masas:

Cuando uno se da cuenta de las peligrosas tensiones que la tecnificación y sus secuelas han generado [...] se llega al reconocimiento de que esta misma tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis masivas mediante determinadas películas [...] La carcajada colectiva representa un estallido anticipado y bienhechor de psicosis colectivas [...] (2003, pp. 87-88).

Para quienes insisten en la nostalgia de Benjamin por la pérdida del aura en el arte, habría que recordarles los pasajes de “Experiencia y pobreza” donde el autor celebra la risa y la conecta con la existencia del ratón Mickey: “La existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos” (1933, p. 3).

Volviendo con la supervisión de las masas, hay que decir que ésta reúne simultáneamente el *disfrute* y la *actitud crítica*. Contrario a lo que ocurre con la pintura, donde siempre se requiere de un especialista, en el cine –apunta Benjamin– no se necesita de ningún experto, pues las masas se supervisan a sí mismas: “Así se explica que el mismo público que reacciona de manera progresista ante una película grotesca se vuelva anticuado ante el surrealismo” (2003, p. 83).

Llegamos de este modo, a una disyunción presente en la argumentación de “La industria cultural” de Horkheimer y Adorno: *diversión* versus *recogimiento*. Mientras que la primera corresponde al sentir de las masas, la segunda va ligada al conocedor o amante del arte. De acuerdo con Benjamin, la diversión deshace la distancia presupuesta por el recogimiento entre la obra de arte y los espectadores. Líneas arriba señalé que el valor de culto se relacionaba con la lejanía y, por lo tanto, con la obra de arte aurática. En tanto, el valor de exhibición se vinculaba con el acercamiento, propio de la obra de arte post-aurática.

Sin privilegiar la línea interpretativa de Martín-Barbero (pues es evidente que en varios momentos descontextualiza tanto las citas de Benjamin como las de Adorno), coincido con él en que la apología del recogimiento lleva implícita la afirmación del individuo burgués (1991, p. 62). Curiosamente, ese mismo individuo es el que se empeña en salvaguardar su identidad en las moradas burguesas aludidas por Benjamin en “Experiencia y pobreza”. En contraposición al recogimiento, la diversión exige como su condición necesaria la apertura de la obra de arte a la colectividad. Tal como se pone de manifiesto en la arquitectura. Para Benjamin, la recepción de este tipo de obras implica la *distracción* y el *acostumbramiento*.

Acostumbramiento táctil y visual como las experiencias que las masas tenían en medio del tráfico de las ciudades modernas:

Para llegar a un concepto de esta recepción hay que dejar de imaginársela como la que es usual en quienes sienten recogimiento [...] La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento. Ante la arquitectura, incluso la recepción visual está determinada en gran parte por la última (Benjamin, 2003, pp. 93-94).

Que Benjamin le apueste tanto a la distracción no debería sorprendernos. En “El narrador” afirma que la narración —de las experiencias— exige un estado de distensión y aburrimiento. Mientras más olvidado de sí mismo esté quien escucha, mejor retendrá la historia narrada (1972, p. 118).

De esta manera, llego a la siguiente conclusión: el cine que reclama como suyo el triunfo definitivo sobre la obra de arte aurática reúne tanto la segunda técnica —el juego—, como la masa proletaria. No olvidemos que esta última es capaz de resignificar o rearticular los contenidos que recibe, tal como lo hace frente a una película. Ante la desazón de Horkheimer y Adorno —incluido el diagnóstico de Echeverría— habría que preguntar lo siguiente: si la masa careciera de la capacidad de reaccionar, ¿cómo podríamos explicar las múltiples resistencias que han tenido lugar a lo largo de la historia? ¿Cómo podríamos entender la recomendación benjaminiana de traer al presente el recuerdo de los oprimidos? (2006, p. 76).



## Conclusión

Mucho se ha insistido en la polarización de las ideas que, en torno al arte, desarrollaron Benjamin y Adorno. El escrito de Martín-Barbero es un ejemplo claro de esto. Ahora bien, tratando de hacer justicia a los dos autores alemanes, habría que señalar que existen algunos puntos de contacto entre los planteamientos de Benjamin y de Adorno. Allí donde Martín-Barbero denuncia un aristocratismo cultural por parte de Adorno, Jay precisa que los análisis de la industria cultural realizados por Horkheimer y Adorno tienen la finalidad de preservar la distancia crítica frente a aquello que están analizando (1991, p. 353). Recordemos que su análisis revela la trampa de la industria cultural: en lugar de la democratización del arte, se contribuyó a la degradación del mismo.

Frente a lo que, junto con Jameson, llamaríamos *pastiche*, Horkheimer y Adorno prefieren la obra de arte auténtica. Sin embargo, más que una mera insensibilidad ante ciertos productos culturales, encontramos en los autores de *Dialéctica del iluminismo* un intento por resistir a la lógica de la racionalidad instrumental. Si prefieren la obra de arte auténtica, es porque ésta se define por su contradicción con el orden social establecido. Y justo es esta búsqueda de resistencia lo que conduce a Benjamin a la defensa del arte post-aurático.

Es importante aclarar que Benjamin tampoco es un defensor a ultranza de la cultura de masas. La conminación a expropiar el cine a la inversión capitalista puede leerse como la búsqueda por mantener una cierta distancia crítica, no del mismo tipo que la asumida por Horkheimer y Adorno, pero tampoco hay en Benjamin una aceptación acrítica de todos los productos de la industria cultural. Además de la polarización entre Adorno y Benjamin, existe otra postura que debiera discutirse. Me refiero al diagnóstico ofrecido por Echeverría.<sup>7</sup>

Para Echeverría es claro que el lugar de la revolución social añorada por Benjamin fue ocupado por la contaminación que la industria cultural hizo en el terreno del arte. No es mi intención refutar estas posiciones esgrimidas

das por Echeverría a las que él mismo concede el peso de una demostración histórica, más bien me gustaría apuntar que si Benjamin sigue siendo relevante en nuestros días es porque arrojó luz sobre el papel de la cultura —en este caso del arte— en la legitimación de los privilegios de clase. Muestra de ello es el análisis que el teórico alemán hace de la figura de Baudelaire.

Así como destaca el gusto del poeta por la multitud, también pone de relieve la ascendencia social que explica la fascinación contradictoria y esteticista de Baudelaire hacia las masas. Ya que Echeverría recurre a la demostración histórica, quisiera anotar que sin la presuposición de que las masas pueden devenir un sujeto sería imposible explicar las respuestas que, en el transcurso de la historia, han dado las masas a los regímenes en turno. ¿Acaso no fue esto lo que se presentó en México con el #YoSoy132?<sup>8</sup> Por cierto, la insistencia en la brevedad del movimiento y las múltiples interpretaciones que buscaban al gran líder detrás de la manifestación juvenil podrían explicarse también a través de la ligazón que Benjamin establece entre el fascismo y la masa compacta.<sup>9</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Esta interpretación es secundada también por Bolívar Echeverría (2003, pp. 9-28).

<sup>2</sup> Es importante aclarar que Jay no rechaza por completo la idea de que Horkheimer y Adorno modificaron los textos de Benjamin, pero ¿hasta qué punto las modificaciones fueron sustanciales? Esto es algo que, en opinión de Jay, no podría determinarse con exactitud.

<sup>3</sup> Como se verá líneas más adelante, la distinción *masa compacta/masa proletaria* (con evidentes resonancias marxistas) es propia de los planteamientos benjaminianos y constituye un elemento fundamental en la argumentación de *La obra de arte*.

<sup>4</sup> La idea del dominio de la naturaleza recorre todo el texto de *Dialéctica del iluminismo*. Aunque dicho texto es posterior a los análisis de Benjamin que he citado, es importante hacer notar —como lo hace Jay— que esa idea ya estaba presente desde mucho antes en Horkheimer y Adorno (Jay, 1991, pp. 414-415).

<sup>5</sup> En ciertos momentos históricos la masa contrarrevolucionaria puede transformarse en revolucionaria. Esta acotación realizada por Benjamin evoca las tesis de “Filosofía de la historia” donde se alude a la detención mesiánica como equivalente a una

coyuntura revolucionaria: “El materialista histórico afronta un objeto histórico, única y solamente, cuando éste se le presenta como mónada. En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (2006, p. 76).

<sup>6</sup> Cabe aclarar que para Horkheimer, Adorno y Benjamin no existe una distinción entre los conceptos de *industria cultural* y *cultura de masas*.

<sup>7</sup> A fin de evitar malentendidos, quisiera remarcar que mi distanciamiento respecto a Echeverría se circunscribe a la posición que el autor asume frente a Benjamin. Como he mencionado a lo largo del artículo, Echeverría marca una oposición entre Benjamin por una parte, y Horkheimer y Adorno por la otra. Dicha oposición –para nada novedosa al interior de los debates de la Teoría Crítica– se decanta por las posiciones de Horkheimer y Adorno.

<sup>8</sup> Recordemos que el movimiento surgió el 11 de mayo de 2012 en la Universidad Iberoamericana. Al margen de su brevedad, lo interesante es que apareció cuando se daba por sentado el triunfo avasallador de Enrique Peña Nieto. Una cronología del movimiento, así como una interpretación distinta a la esbozada aquí, puede verse en Galindo Cáceres y González-Acosta, 2013.

<sup>9</sup> Una última aclaración: en varios ambientes académicos se acepta, sin que medie un cuestionamiento, la superación de categorías marxistas. Frente a esos ambientes, valdría la pena recuperar las palabras que Enrique Dussel utilizara en su debate con Karl-Otto Apel: “Quizá mi exposición aclare a Apel algunas de las razones de la aparente, sólo aparente ‘fascinación que ejerce el marxismo sobre los intelectuales de los países subdesarrollados’ –expresión que, a nuestros oídos suenan (*sic*) así como: ‘los atrasados’–, subdesarrollados, todavía afirman cuestiones que nosotros, los avanzados, del liberalismo o capitalismo ‘tardío’ hemos superado hace tiempo (1992, pp. 83-84).

## Referencias

- AGUIRRE, J. (1972). Walter Benjamin: fantasmagoría y objetividad. En W. Benjamin, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo* (pp. 9-19). Madrid, España: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1933). Experiencia y pobreza. Recuperado de: <http://politicadelaeducacion.files.wordpress.com/2009/10/walter-benjamin-experiencia-y-pobreza.pdf>
- \_\_\_\_\_ (1972). El narrador. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 111-134). Madrid, España: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. D. F., México: Editorial Ítaca.

- \_\_\_\_\_ (2006). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Ensayos escogidos* (pp. 7-61). D. F., México: Ediciones Coyoacán.
- \_\_\_\_\_ (2006). Tesis de filosofía de la historia. En *Ensayos escogidos* (pp. 63-78). D. F., México: Ediciones Coyoacán.
- DUSSEL, E. (1992). La introducción de la “transformación de la filosofía” de K.-O. Apel y la filosofía de la liberación (reflexiones desde una perspectiva latinoamericana). En *Fundamentación de la ética y filosofía de la liberación* (45-104). D. F., México: Siglo XXI/UAM Iztapalapa.
- ECHEVERRÍA, B. (2003). Introducción. Arte y utopía. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 9-28). D. F., México: Editorial Ítaca.
- GALINDO C. Jesús y González-Acosta, J. I. (2013). #Yo Soy 132. *La primera erupción visible*. D. F., México: Global Talent University Press.
- HORKHEIMER, M. y Adorno, T. (1997). La industria cultural. En *Dialéctica del iluminismo* (146-200). D. F., México: Editorial Sudamericana.
- JAY, M. (1991). *La imaginación dialéctica*. Una historia de la Escuela de Frankfurt. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- KEHRMANN, D. R. (2014). Angustia y esperanza ante la pérdida del aura en la obra de arte. Acerca del debate estético entre Benjamin y Adorno. *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, año xv (Núm. 30), pp. 55-75.
- MARCUSE, H. (1983). *Eros y civilización*. Madrid, España: Sarpe.
- MARTÍN-Barbero, J. (1991). Industria cultural: capitalismo y legitimación. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (pp. 48-71). D. F., México: Editorial Gustavo Gili.
- SARLO, B. (2007). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.



Recepción: 29 de enero de 2019

Aceptación: 28 de noviembre de 2019