



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica
Especialidad de Historia de la Filosofía y Pensamiento Contemporáneo

Trabajo Fin de Máster

La experiencia estética como ‘despertar’

*Una incursión desde la estética a la fragmentaria constelación del
pensamiento de Walter Benjamin*

Autor: Eneko Bustamante Díaz

Tutor: Jordi Claramonte Arrufat

Madrid, 20 de septiembre de 2018

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es proponer una lectura constructiva de la concepción de la experiencia estética en la obra de Walter Benjamin. Para ello, será necesario reconocer y analizar el papel central que la estética desempeña en la actualidad, pensar cómo se da o puede darse la relación entre el arte y la política y postular formas en las que la experiencia estética pueda producir lo que Benjamin denominó un despertar en la sociedad, es decir, una liberación de sus conciencias y sus capacidades. Benjamin se propuso recuperar la experiencia histórica y, con ello, la capacidad de transformar el presente mediante la articulación práctica del pensamiento estético.

ABSTRACT

The aim of this essay is to propose a constructive reading on the conception of aesthetic experience as presented in Walter Benjamin's work. It will be necessary to recognize and analyze the essential role that aesthetic plays nowadays, to think about how the relationship between art and politics occurs (or may occur) and to put forward different ways in which the aesthetic experience could produce what Benjamin called an *awakening* of the society, i. e., the liberation of people's consciences and their capabilities. Benjamin set out to recover the historical experience and the ability to transform the present articulating practically the aesthetic thinking.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
PRIMERA PARTE. CENTRALIDAD DE LA ESTÉTICA	9
1. Anotaciones previas sobre la estética en Walter Benjamin.....9	
1.1. Conjugando tendencia y técnica.....11	
1.2. La deriva del arte en la búsqueda de su especificidad.....20	
2. De la modernidad al capitalismo cultural.....25	
2.1. Crisis del modernismo.....26	
2.2. El pasado en la era posmoderna.....35	
2.3. La estetización del capitalismo.....40	
SEGUNDA PARTE. ARTE Y POLÍTICA	47
3. Algunos apuntes acerca del arte político.....47	
3.1. El surgimiento del arte político y de la figura del artista comprometido.....47	
3.2. Sobre la posibilidad de un arte político en la actualidad.....55	
4. La mediación estética.....61	
5. Condiciones del arte.....66	
5.1. Criticabilidad inagotable.....68	
5.2. Generar comunidad.....72	
5.3. La transmisión de la experiencia.....76	
TERCERA PARTE. EL <i>DESPERTAR</i> DE LA SOCIEDAD	79
6. Un espíritu ilustrado.....79	
7. El impulso surrealista.....89	
CONCLUSIÓN	93
BIBLIOGRAFÍA	97

INTRODUCCIÓN

La extensa y compleja obra de Walter Benjamin ha suscitado en los últimos años una gran cantidad de lecturas, provenientes de ámbitos diversos del pensamiento filosófico y de la cultura en general. Ciertamente, las características de su obra se prestan a ello, tanto por su originalidad teórica y su potencia crítica como por la riqueza expresiva y alusiva que despliega en su obra. En estos casos, justificar con argumentos fundados la propuesta de una lectura más no suele ser tarea fácil, por lo que me limitaré a admitir que surge principalmente de una afinidad personal y de la creencia de que el enigmático Benjamin tiene todavía mucho que decirnos.

Una cuestión que me gustaría destacar es que se trata de una obra que presenta un importante número de contradicciones a las que se debe prestar gran atención. Haciendo honor a su afirmación de que «el homenaje sin reservas es propio de un bárbaro concepto de cultura», cabe mencionar que algunas de estas contradicciones parecen estar destinadas a agotarse en un callejón sin salida, por mucho que algunas lecturas actuales se empeñen en buscar el oro en sus relucientes pero irresolubles enredos textuales.

Sin embargo, en otros casos tales aporías son sólo aparentes y constituyen una de las formas en las que Benjamin entendió y aplicó el método dialéctico, no oponiendo dos posturas totalmente opuestas e irreconciliables sino más bien haciéndolas chocar y extrayendo del choque lo que de ambas ideas aún resultaba válido. En este sentido, llegó a escribir que «la ambigüedad es la manifestación de la dialéctica». Además, algunas de tales supuestas contradicciones esconden lo que en realidad fue una de las apuestas benjaminianas más arriesgadas e interesantes, la de buscar las chispas revolucionarias para una profunda transformación social y política en la inmanencia del presente, es decir, en el modo de vida marcado por el capitalismo, en el avance imparable de la técnica, en el consumismo y la moda o en la pérdida del aura de las obras de arte a causa de las nuevas tecnologías.

Por otro lado, cabe señalar que, dado que prácticamente la totalidad de la obra de Benjamin está marcada por la fragmentariedad y la heterogeneidad, sería una

infidelidad hacia ella tratar de presentar una interpretación de la misma con intención totalizadora. Podría decirse que la propia obra benjaminiana determina en cierto modo toda interpretación que se plantee de ella a ser válida únicamente en cuanto lectura fragmentaria, interesada y en ningún caso concluyente. Asumiendo esta condición sin pesar y de forma en absoluto problemática, abordamos aquí una particular lectura de sus textos con la intención, no tanto de comprender su pensamiento como un todo coherente y sin fisuras, sino de pensar *a través de ellos*. Porque en el fondo, a pesar del carácter contradictorio, misterioso y oscuro que en ocasiones puebla sus textos, Benjamin, al igual que Baudelaire, quería ser entendido.

De hecho, teniendo en cuenta que los textos de Benjamin fueron surgiendo de manera siempre fragmentaria e interrumpida —en su vida sólo conoció la publicación de una de sus obras como libro completo—, resulta prácticamente lo mismo referirse a la heterogeneidad irreductible de los textos de Benjamin o al conjunto complejo de su pensamiento. Por eso, la exhaustividad y la profundización sistemática en textos específicos quedan al margen de este ensayo, en el que, por el contrario, los textos serán tratados más bien como fragmentos entre los que se buscará establecer relaciones fecundas, sin atender demasiado a la inscripción de cada texto en una obra más amplia, ya fuera efectiva o proyectada.

Al hilo de esto último, mencionar que el presente texto está guiado en su construcción, como suele ser habitual, por las referencias a textos que son considerados relevantes para los temas tratados, con una especial presencia, como es de esperar, de la obra de Benjamin. Es bien sabido que el propio Benjamin alentó un uso radical de la cita, elevando el fragmento desprendido del «idílico contexto del sentido» al estatuto de iluminación. Siguiendo esta propuesta, me he tomado la licencia de entrar en dicho juego benjaminiano, incluyendo algunas citas como fragmentos en principio inconexos, como «salteadores de caminos», al inicio de algunos apartados y en ocasiones en el cuerpo del texto, respetando su heterogeneidad y asumiendo el riesgo de su posible ineffectividad. Ciertamente, hay construcciones textuales que resultan más fácilmente *desgajables* que otras, ya que la propia escritura que los genera tiene la fragmentariedad

como uno de sus rasgos generativos. Sin lugar a dudas, los textos de Benjamin son de este tipo, por cuanto tienen de y porque a menudo se presentan con un estilo apodíctico, pero también muchos de los textos de Terry Eagleton, por ejemplo, en cuyo caso se debe más bien al tono irónico que lo caracteriza. Una gran parte de las citas que transcribo en el trabajo, incluyendo por supuesto un buen número de ellas provenientes de los dos citados autores, han sido extraídas de esas formas de escritura *fragmentable* que las emparentan con una cierta esencia poética del lenguaje.

Y una última aclaración antes de pasar a introducir brevemente los temas que trataremos a lo largo del trabajo.

* * *

El texto consta de tres partes que he intentado hilar coherentemente, planteando un recorrido que, si bien cuenta con aparentes desvíos y paréntesis, está enfocado en su conjunto hacia un objetivo común, que no es otro que plantear, a través de la lectura de los textos de Benjamin, una noción de la experiencia estética que resulte constructiva y fértil en cuanto a sus posibles aplicaciones en el presente.

La primera parte del trabajo está dedicada, por un lado, a analizar el carácter esencialmente estético del conjunto del pensamiento benjaminiano. Porque desde su análisis histórico y su postura frente a la revolución de octubre hasta la crítica de la burguesía y del capitalismo, pasando obviamente por su actividad como crítico cultural y su revisión de la historia del arte, toda su obra está atravesada por ideas que encuentran su más desarrollada expresión en la estética filosófica.

Por otro lado, se trata de destacar el importante papel que la estética desempeña en la actualidad tanto en un sentido positivo, como el que muestran hechos como la cada vez más amplia accesibilidad a las creaciones culturales, tanto por la proliferación de espacios para su creación y su disfrute como por el uso de las nuevas tecnologías de

comunicación y transporte, o que se tengan en general más en cuenta los aspectos sensibles de la experiencia; como también en un sentido negativo, debido a la relación que la creación cultural mantiene con el desarrollo a nivel mundial y la dominación del capitalismo como sistema opresivo y por la introducción de las lógicas mercantiles en todos los aspectos culturales, desde las obras de arte hasta las actividades de la vida cotidiana. Veremos que Benjamin se detiene en ambos sentidos y trata de encontrar en ellos posibles caminos transitables.

Además, en esta primera parte se plantean los principales retos que esta situación global plantea para la estética, destacando la necesidad de reconstruir una relación fructífera con el pasado y, más aún, con la historicidad como devenir abierto al surgimiento de acontecimientos fortuitos, como condición para poder construir un futuro más justo. Nuevamente, la estética será de donde surjan las ideas para imaginarlo.

La segunda parte está centrada en desentrañar las claves de la compleja relación entre el arte y la política. Se analizan brevemente tanto un posible origen del concepto de arte político como de la figura del artista comprometido, ambos relacionados con las revoluciones del siglo diecinueve, y seguido se plantea la posibilidad de seguir defendiendo en la actualidad un arte político, tras debatir qué significa realmente este concepto.

También se analiza en esta segunda parte el concepto de *mediación*, fundamental para comprender la particular visión de Benjamin en torno a la relación entre arte y acción política. De esta noción de la mediación se extrae el profundo compromiso que según Benjamin ha de mantenerse a la hora de enfrentarse a cualquier creación cultural. A continuación, se expone qué entiende Benjamin por arte, presentando las condiciones fundamentales que una obra ha de cumplir para poder ser considerada artística. Todo esto nos lleva a reivindicar la importancia que entraña la noción de experiencia (histórica o actual, individual o colectiva, estética o política), así como a pensar los modos en los que dicha experiencia puede ser transmitida y enriquecida.

La tercera y última parte está dedicada a presentar algunas de las conclusiones a las que llegó Benjamin tras pensar y analizar todas estas cuestiones que estamos

comentando y, sobre todo, cómo puso en práctica tales conceptos e ideas a través de sus textos. Al fin y al cabo, el objetivo es reflexionar *a través de* los textos de Benjamin, lo que quiere decir atender tanto al contenido teórico y conceptual que en ellos maneja, como a las formas en las que dicho pensamiento se materializó en textos más misteriosos, imaginativos o incluso poéticos, pero, en definitiva, críticos y enriquecedores.

PRIMERA PARTE. CENTRALIDAD DE LA ESTÉTICA

*El pelo es necesario para protegernos el cráneo,
pero no hay necesidad de teñirlo de púrpura. No
obstante, pudiera ser que exceder la necesidad
fuera en sí mismo una necesidad.*

«Cultura», Terry Eagleton.

1.- Anotaciones previas sobre la estética en Benjamin

Antes de comenzar cualquier análisis de la obra de Walter Benjamin, hay una primera apreciación que conviene tener presente, especialmente si dicho análisis pretende indagar en las posibles aplicaciones prácticas del pensamiento del autor, siendo además esta relación entre teoría y praxis una de las principales preocupaciones que recorren toda su obra, en cuyo origen se encuentra muy probablemente su formación y convicción marxistas. Dicha cuestión que no conviene pasar por alto no es otra que la consciencia del papel fundamental que la estética juega en la construcción y el desarrollo de su obra. Sin duda, Benjamin es una de esas personalidades —como lo fueron Nietzsche, Kant o Hegel— cuya producción filosófica está profundamente marcada por la estética, no sólo porque ésta sea su principal área de investigación, sino sobre todo porque las bases epistemológicas y ontológicas de todo su aparato filosófico están construidas desde una perspectiva estética. A lo largo del trabajo veremos algunas de las implicaciones más significativas de esta inclinación estética, comenzando por las relaciones que establece con su visión de la política.

Terry Eagleton, uno de los intérpretes actuales de la obra benjaminiana que con mayor efectividad ha sabido hacer de ella una herramienta para la crítica cultural e histórica, escribió a este respecto que «la postura revolucionaria del propio Benjamin es,

en todas sus manifestaciones, estética»¹. Eagleton cita para ilustrar esta afirmación un fragmento del célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, donde Benjamin describe un estado de la política en el que se ha alcanzado un grado tan extremo de alienación en la humanidad, que ésta es capaz de encontrar un placer estético en su propia destrucción, lo que lleva a la estetización del fascismo y, en respuesta, a la politización del arte por parte del comunismo.

A menudo ocurre con los textos de Benjamin que sus aseveraciones pueden parecer simples o en cierto modo ingenuas si no se contrastan y completan con otros textos de su producción, y esto es precisamente lo que puede ocurrir con la mencionada descripción de la estetización. Por eso conviene no extraer conclusiones precipitadas. Por un lado, pese a que en regímenes como el nazismo o el estalinismo se diera efectivamente una cierta estetización de la política, basada en la exaltación de valores como la grandeza, la fuerza, la disciplina o la uniformidad, Benjamin era consciente de que la relevancia de la estética en dichos regímenes va mucho más allá y resulta más compleja que esa especie de satisfacción masoquista a la que parece referirse en la mencionada cita². De hecho, en varias ocasiones escribe sobre tácticas más concretas y efectivas empleadas por el fascismo, como por ejemplo tratar de sustituir la conciencia de clase del pueblo por un culto a la masa basado en la propiedad privada y en sueños curiosamente capitalistas de acumulación de propiedades y de un cierto bienestar material.

Y por otro lado, era también consciente de que no todas las corrientes artísticas surgidas en el amplio seno del comunismo siguieron las mismas pautas en la puesta en

1 Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006, pág. 417.

2 Resulta ilustrativo atender a las más recientes investigaciones sobre la estética en el nazismo, en las que se muestra por un lado que no hubo una unidad estilística ni una ruptura como tal en el arte fascista, y por otro lado, que las estéticas más importantes para los éxitos políticos y sociales del régimen no se basaban en grandes discursos totalizadores, masivos y de contenido violento, sino sobre todo en una cierta «estética de la normalidad», enfocada al entretenimiento banal y a despertar en los individuos un anhelo de creciente bienestar material. Véase a este respecto el artículo de Jordi Claramonte sobre las estéticas del nazismo: «Contra todo lo que se ha dicho tantas veces, es importante tener presente que el fascismo no anula la individualidad de la gente, al contrario, más bien la hincha y no tanto con discursos belicistas y patrioterros, con discursos del Führer, como con ilusiones de ahorro, viajes de ensueño y, como ya hemos adelantado, automóviles» («Estéticas y Políticas del Nazismo», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.^a del Arte, 2012, pág. 341).

práctica de ese proyecto estético revolucionario que Benjamin resume aquí con la expresión «politizar el arte». De hecho, tras una visita que realizó a la Rusia de mediados de los años veinte, Benjamin expuso en varios artículos de revistas y también en su *Diario de Moscú* una particular visión de la gran variedad de corrientes políticas y artísticas que allí convivían tras la revolución bolchevique. En esos textos, si bien se aprecia un entusiasmo y una complicidad en ocasiones desmedidos, se hace patente la complejidad de aquel nuevo paisaje artístico e intelectual, frente al que Benjamin toma postura y se muestra crítico. La gran influencia que la experiencia marxista tendría en la construcción del pensamiento benjaminiano aparece en su crítica materialista del historicismo, en su rechazo de la vida burguesa y capitalista, y especialmente en su particular intento de conjugar política y estética.

Y es que para Benjamin politizar el arte no quiere decir, como han querido entender algunos teóricos marxistas ortodoxos, defender una concepción del arte centrada en su función de medio para la difusión de un contenido ideológico determinado, canalizando la creatividad en el estrecho marco de la propaganda política o del panfleto. Como apunta Eagleton, el carácter estético del pensamiento político de Benjamin no se traduce en un «*desplazamiento* del arte en dirección a la política»³. Por el contrario, tiene más que ver con el potencial revolucionario y transformador de la experiencia artística y estética y con los modos de tramar política y socialmente la creatividad y la sensibilidad. Esto puede materializarse de muy diferentes formas, como demuestran los numerosos textos de Benjamin dedicados a la crítica de prácticas artísticas y experiencias estéticas, algunas de las cuales trataremos a lo largo del trabajo, con el fin de desentrañar la doble apuesta estética y política que en los textos de Benjamin se presenta entremezclada e inseparable.

1.1. Conjugando tendencia y técnica

Para comenzar a desentrañar la complejidad de la relación entre arte, estética, política y pensamiento que se despliega a lo largo de la heterogénea obra del alemán,

3 Eagleton, T., *La estética como ideología*, op. cit., pág. 417.

vamos a introducir en las próximas páginas algunos conceptos e ideas que resultan fundamentales para situar la apuesta estética y política de Benjamin. Con este primer acercamiento lo que se busca no es sino marcar el camino que pueda llevarnos a dilucidar cómo entiende Benjamin dicha compleja relación entre el arte y la política y, sobre todo, cómo podemos pensar desde la estética benjaminiana la actual situación de las prácticas artísticas y sus posibles múltiples futuros. Posteriormente, valiéndonos de estas herramientas conceptuales y de algunas otras que irán surgiendo, trataremos de esclarecer qué significa para Benjamin que una obra de arte resulte políticamente efectiva y qué implicaciones tiene apelar a tal efectividad de las obras.

Empezaremos centrándonos en la articulación de dos características que según Benjamin han de ir unidas en toda obra que pretenda tener una efectividad política, que al fin y al cabo es de lo que se trata. La primera de estas características es la *tendencia*, y tiene que ver con adoptar un compromiso político que funcione como marco para la obra. Benjamin se refirió a la tendencia sobre todo en relación a las producciones revolucionarias rusas, asociándola no con un programa estrictamente delimitado y cerrado, como podía ser el caso de una cierta propaganda efectista de partido, sino en primer lugar con una mentalidad afín a los ideales marxistas de liberación del proletariado y las clases oprimidas. La tendencia, obviamente, no es algo exclusivo del marxismo, y aunque ésta fuera la inclinación política más cercana al propio Benjamin y por tanto a la que se dedicó en mayor medida, también empleó el concepto de tendencia asociado a otras corrientes ideológicas y sociales, como el fascismo o la vida burguesa, pero también a corrientes artísticas y estéticas, como el modernismo del cambio de siglo o el cine cómico norteamericano, en cuya comicidad lúdica aparentemente inofensiva encontró la expresión directa de la mentalidad dominante de dicha sociedad.

En el célebre texto titulado *El autor como productor*, describe la tendencia como ponerse del lado del proletariado tratando de serle útil en la lucha de clases, pero al mismo tiempo advierte de que «la tendencia política, aunque parezca revolucionaria, actúa de manera contrarrevolucionaria si el escritor experimenta su solidaridad con el

proletariado solamente en su mentalidad, y no en tanto ya que productor»⁴. Así, una mentalidad individual favorable a los oprimidos no es suficiente para que una obra resulte efectiva políticamente —siempre que no se entienda tal efectividad como lograr que otros hagan lo que uno desea al margen de sus propios intereses—, ya que si no va acompañada de una voluntad transformadora de las condiciones sociales de producción, su efectividad sólo podrá alcanzar las formas del panfleto o la propaganda, de mero entretenimiento⁵ o de obra de la denominada alta cultura reservada a unas pocas personas capaces de comprenderla y apreciarla.

Por curioso que pueda resultar, donde Benjamin sitúa la puesta en práctica más esperanzadora de esta noción de tendencia comprometida es en el teatro infantil basado en la improvisación surgido en el marco de la sociedad posrevolucionaria. En dicho contexto, comenta Benjamin, la educación no se basa en un método predeterminado con «una idea *hacia* la que educar», como ocurre en la sociedad burguesa, sino que se establece «un marco, un ámbito objetivo *en* que educar»⁶, dejando posteriormente a los niños y niñas expresarse mediante la improvisación. Más allá del alcance real que pueda tener el fomentar este tipo de actividad en el programa educativo de una sociedad, lo relevante aquí es que sitúa el potencial revolucionario en la transformación de la vida a través de la exploración y el desarrollo libre de los individuos, en una especie de reivindicación de la experiencia estética en un sentido ampliado:

Pues lo verdaderamente revolucionario no es la propaganda ideológica que aquí y allá nos incita a acciones claramente irrealizables y se deshace con la primera reflexión, al salir del teatro. Lo verdaderamente revolucionario es la *señal secreta* de lo venidero que se expresa en el gesto de la infancia⁷.

4 Benjamin, Walter, «El autor como productor», en *Obras*, Libro II, 2, Madrid, Abada, 2009, pág. 303.

5 En este sentido, resulta interesante y desalentador a partes iguales atender al gran número de obras actuales que, con una pretendida postura crítica y socialmente comprometida, se han convertido en auténticos éxitos de ventas, sirviendo al sistema capitalista que aparentemente pretendían atacar. Ésta es probablemente la mejor expresión de eso que algunos teóricos contemporáneos han llamado el «malestar de la estética» en la actualidad: la conversión del arte formalmente creativo y con tendencia aparentemente crítica en mercancía para el consumo masivo.

6 Benjamin, W., «Programa de un teatro infantil proletario», en *Obras*, Libro II, 2, *op. cit.*, pág. 381.

7 Benjamin, W., *Ibid.*, pág. 386.

Esta «señal secreta» del gesto improvisado no es sino la apertura de caminos que supone poder expresarse en libertad. Por tanto, la tendencia política más correcta para Benjamin será aquella que apueste por transformar las condiciones de producción de las obras en función de las condiciones sociales y, al mismo tiempo, esté enfocada en propiciar la libertad y la creatividad (artística y política) de los individuos en la construcción de la vida social. No hace falta insistir en que Benjamin encontró la mejor expresión de esta idea en la perspectiva comunista, no sólo por su alcance político de lucha revolucionaria, sino por su capacidad de reunir a las clases oprimidas y, significativamente, por la capacidad de transformar su producción artística en el sentido de dicha tendencia comunista.

Así, la tendencia de las obras ha de expresarse mediante un compromiso por parte del artista con la propia actividad de creación, lo que nos lleva a la segunda característica que ha de tener una obra para resultar políticamente efectiva, que consiste en atender a su *técnica*⁸. Para Benjamin la técnica es lo que permite conectar la tendencia —que vendría a marcar el contenido y, por decirlo de alguna manera, su inclinación ideológica o política—, con las condiciones materiales de su producción y del contexto social en el que pretenda tener algún efecto. Esto se refiere en parte a la forma que adopte la obra, y en este sentido se trata de renovar y transformar los productos artísticos, imprimiendo en ellos un carácter funcional —como quería la Escuela de la Bauhaus, poniendo la forma al servicio de la función—. Pero cuidar la técnica no implica solamente una cierta innovación en lo formal, cuyo desarrollo aislado sería fuente de un virtuosismo tan admirable como inocuo, sino que además debe proponer cambios en las relaciones

8 No se debe confundir este sentido del término «técnica», aplicado estrictamente a los procesos de producción de las obras y a los modos en los que éstas se despliegan, con el otro sentido al que Benjamin se refiere también a menudo —y del que nos ocuparemos en un apartado posterior—, relacionado con el desarrollo tecnológico y el fetichismo de la creación de mercancías. Aún así, veremos que el límite entre ambas concepciones resulta difuso en algunos textos de Benjamin, sobre todo porque, como irá haciéndose cada vez más evidente a medida que avance el trabajo, el lugar donde Benjamin pretende encontrar la salida al feroz sistema capitalista se encuentra precisamente en las entrañas de dicho sistema. Es por eso que la técnica, entendida como el constante desarrollo tecnológico que evade toda crítica y toda reflexión previa, y que se ha convertido en el distintivo de la época, aparece en Benjamin ora como fatalidad moderna, ora como salida del capitalismo.

mismas que se dan en torno a su producción y, especialmente, debe estar dirigida a generar nuevas relaciones. A esto Benjamin lo llama la «función organizadora» de las obras, cuyo éxito depende de que la técnica empleada logre que la obra en cuestión tenga una influencia en la vida social, sin que esto suponga salirse de los límites materiales de la propia obra, de su contexto de producción y de la concreta relación de contenido y forma que ésta es en todo caso.

Siguiendo la línea marxista de formación que pretendía extender el conocimiento y la mirada crítica entre las clases trabajadoras —siendo Bertolt Brecht la figura de referencia en este sentido para Benjamin—, la «función organizadora» de las obras debía incluir, además de lo mencionado, un componente instructivo. Claro que no se trata de presentar una especie de sermón o de dogma inscrito en la obra, pues el objetivo primordial, al menos entre los más coherentes teóricos y artistas marxistas, no fue nunca lograr simplemente adeptos que se sumaran a las filas del comunismo sino, antes bien, provocar la reflexión y alimentar la capacidad crítica de la sociedad. De hecho, se suponía que esto era precisamente lo que diferenciaba al *agitprop* de los primeros años tras la revolución de octubre, puesto en práctica por artistas como el poeta Vladimir Mayakovski o incluso por el teatro de Brecht, de la burda propaganda del Partido que se impuso en la Unión Soviética tras la llegada al poder de Stalin.

Benjamin resumió este proyecto en pocas palabras: la tarea de la inteligencia revolucionaria consiste «en acabar con el predominio intelectual de la burguesía y contactar con las masas proletarias»⁹. Antes de que lo hiciera el propio Benjamin, sería Trotsky quien advirtiera de que el comunismo no podría triunfar mientras los impulsores de la revolución estuvieran centrados únicamente en la primera parte de esta doble tarea. Al fin y al cabo, a pesar de la proliferación de «intelectuales de izquierda» que la revolución bolchevique y el antifascismo de los años treinta y cuarenta propiciaron, haciendo que la vanguardia artística se acercara cada vez más a la izquierda revolucionaria, en la práctica «la lucha revolucionaria no se libra entre el capitalismo y

9 Benjamin, W., «El surrealismo», en *Obras*, Libro II, 1, Madrid, Abada, 2007, pág. 315.

el espíritu, sino entre el proletariado y el capitalismo»¹⁰. Y si el arte y la estética quieren tener algo que decir en esta lucha, no sólo deben tomar posición mostrando su apoyo al bando revolucionario, sino que deben incidir en él directamente.

Por eso daba Benjamin tanta importancia al carácter instructivo de las obras, que puede interpretarse en dos direcciones, ambas dirigidas a lograr la implicación del arte con la lucha revolucionaria. Por un lado, como trató de poner en práctica Brecht con su teatro épico —cayendo en un exceso de confianza en el papel activo del público, como él mismo admitiría más tarde—, las obras revolucionarias pueden estar dirigidas a instruir al público en el sentido de ofrecerle herramientas para situarse de manera crítica ante cuestiones fundamentales como las condiciones sociales de vida o las relaciones de producción y consumo. Así, a diferencia del teatro anterior que estaba dirigido a la burguesía y cuyo fin era entretener y alejar al público de su vida cotidiana mediante una emotividad efímera, lo que Brecht se propuso fue realizar un teatro para despertar en el proletariado una conciencia de clase, presentando situaciones que propiciasen una (auto)crítica social profunda. Si las obras de teatro de Brecht pueden considerarse entre los mejores ejemplos del intento de dotar a las obras de arte de un carácter instructivo, quizás el cine de masas que conocemos actualmente y que tiene su origen en la época de las guerras mundiales y las crisis económicas de los años treinta y cuarenta sea el mejor exponente del fracaso de dicho proyecto, pues su éxito deriva en la mayoría de los casos de su ausencia de contenido crítico y de su afán eminentemente centrado en el entretenimiento y en la evasión de la cotidianidad que ofrece a los espectadores.

Por otro lado, las obras pueden funcionar también como instructoras para las creaciones que otras personas lleven a cabo. Esto no significa que las obras deban crearse ya con la pretensión de influir y de marcar un estilo que otros deban seguir,

10 Benjamin, W., *El autor como productor*, op. cit., pág. 315. Este realismo muestra el acercamiento de Benjamin al materialismo de Marx, sin por ello rechazar el potencial de la actividad teórica y de la filosofía, al igual que propusiera el alemán: «El arma de la crítica no puede soportar evidentemente la crítica de las armas; la fuerza material debe ser superada por la fuerza material; pero también la teoría llega a ser fuerza material apenas se enseorea de las masas» (Karl Marx, Introducción a la *Filosofía del Derecho* de G. W. F. Hegel, Buenos Aires, Claridad, 1968, pág. 15). En la segunda parte del presente trabajo analizaremos con más detalle la relación entre actividad teórica y acción práctica a través de la obra de Benjamin, poniendo el énfasis en el binomio formado por arte y política.

como sí ocurre en el contexto capitalista guiado por la moda. Por el contrario, lo que Benjamin quiere destacar con esta idea es, en primer lugar, la potencial disponibilidad de ciertas obras para ser re-apropiadas y servir como impulso o inspiración para la creación de nuevas obras interesantes. Y en segundo lugar, la importancia de ser capaces de aprender de las obras del pasado para poder implementar los logros de aquéllas en las nuevas técnicas de creación:

La persona más 'influenciada' es siempre la apática, mientras que quien aprende, más tarde o más temprano, conseguirá adueñarse de aquello que es útil para él justamente en las obras de los otros, e integrarlo en sus obras en tanto que técnica¹¹.

Lo que aquí se plantea no es sino la apuesta por una actitud iconoclasta que, sin embargo, no tiene miedo a dejarse influir por las obras del pasado y a reconocer en ellas lo original, lo productivo y lo valioso, aunque la crítica del presente permita ver en su origen la marca de la injusticia social y de la opresión. De esta forma, el artista revolucionario, como Brecht, «no quema lo que antes adoró»¹², sino que trata de extraer de ello todo lo que pueda resultar productivo en el presente. Esta actitud que combina, por un lado, el rechazo frente a la autoridad de los modelos heredados e impuestos por el peso de la tradición, y por otro lado, la humildad en el reconocimiento del legado positivo y productivo de la tradición, se encuentra en la base de la crítica estética de Benjamin y de su particular visión de la historia, como iremos viendo más adelante.

En las dos direcciones mencionadas, la técnica es lo que sitúa a la obra en la dialéctica marxista fundamental entre enseñanza y aprendizaje. Ya se ha visto que cuando un grupo reducido de «intelectuales» se cree con la capacidad de hablar al pueblo en nombre de un supuesto conocimiento adquirido sobre sus condiciones de vida sociales, o de decirle cómo debe actuar para mejorar su situación sin que la motivación principal surja de su propia conciencia adquirida, sólo puede obtenerse como resultado la continuación de su alienación y la anulación de su autonomía. Pensadores como

11 Benjamin, W., «Una conversación con André Gide», en *Obras*, Libro IV, 1, Madrid, Abada, 2010, pág. 463.

12 Benjamin, W., «Algunos comentarios a poemas de Brecht», en *Obras*, Libro II, 2, *op. cit.*, pág. 146.

Althusser o Bourdieu centraron sus esfuerzos en este aspecto, justamente en el análisis científico del sistema capitalista y en realizar una crítica profunda del mismo, pero se olvidaron de la necesidad de que la lucha de clases y la revolución obrera debía surgir, como siempre han recalcado los movimientos de insurrección en la lucha por los derechos indígenas, desde abajo y no desde arriba. Pero al igual que pecó Brecht, dichos pensadores también pecaron de un exceso de confianza en la capacidad expansiva y divulgadora del marxismo como ciencia que debía iluminar a la clase obrera en su conjunto.

Entre otras cosas, porque tal idea defendida por una cierta ortodoxia marxista mantiene aún sin quererlo una postura burguesa, en el sentido de que está profundamente enraizada en una visión clasista de la sociedad, aunque la diferenciación se establezca en función de los conocimientos teóricos —o científicos, como algunos marxistas gustan de llamarlos— en lugar de basarse en las condiciones económicas y patrimoniales. Contra esta visión que ve una dependencia por parte de los oprimidos hacia las obras de intelectuales y teóricos, el francés Jacques Rancière reivindicó en obras como *La filosofía y sus pobres* o *La noche de los proletarios*, que los más importantes movimientos sociales llevados a cabo en Francia surgieron de la creatividad política de las propias clases oprimidas. Ésta es precisamente la *leçon* que Rancière extrajo de su desacuerdo con el que fuera su maestro, Louis Althusser: si la clase oprimida no puede cambiar su situación porque desconoce las causas objetivas y las complejas relaciones que producen su opresión, y al mismo tiempo su pobreza les arrebató la posibilidad de alcanzar dicho conocimiento, entonces se entra en un círculo del que no es posible escapar. Por eso, Rancière propone una idea radical de igualdad como punto de partida y no como meta, rechazando toda postura jerárquica y toda relación de poder desigual entre enseñanza y aprendizaje, o entre explicación y comprensión. No obstante, lo cierto es que al menos por ahora no ha sido capaz de traducir esta idea en propuestas concretas y realizables, ni en el plano político ni en el estético.

Varias décadas antes, Benjamin se hacía eco de las virtudes y las dificultades de una postura en cierto modo similar a ésta de Rancière, defendida entonces por Trotsky en

relación a la imposibilidad de crear un arte revolucionario que no surgiera del propio proletariado: «el proletariado todavía no ha organizado su entorno de tal manera que se pueda hablar en serio de una literatura proletaria»¹³. Una parte importante de las obras a favor de la revolución proletaria surgió de artistas y entornos cercanos a la burguesía más que al propio proletariado, por mucho que aquellos se esforzaran por denunciar la opresión de las clases trabajadoras, lo que en ocasiones hicieron con cierta efectividad para los propios movimientos revolucionarios. En este sentido, Benjamin pensaba que las obras de artistas burgueses o de clase acomodada, para realmente servir a la causa revolucionaria, debían no sólo mostrar los problemas del proletariado y manifestar su apoyo —lo que además suele realizarse desde un punto de vista pretendidamente superior, propio de intelectuales más o menos resabidos—, sino que además debían desprenderse en cierto modo de su obra dejando que el proletariado pudiera apropiarse de ella, sin dejar rastro de la individualidad creadora. La postura atribuida a Trotsky que he mencionado más arriba era más radical aún, puesto que concebía únicamente el arte revolucionario en cuanto surgido del propio proletariado.

Esta discusión puede resultar un tanto lejana hoy en día, pero es en esencia la misma discusión que en la actualidad engendra el etnocentrismo de Occidente. Así, en las últimas décadas han surgido innumerables obras dedicadas a describir y criticar la situación de las poblaciones más empobrecidas del planeta, pero en muy pocas ocasiones han estado dichas obras disponibles para ser re-apropiadas por sus protagonistas, limitándose a proponer una mirada —acaso crítica y lúcida pero sin embargo lejana y ajena—, a sus espectadores en los países occidentales más favorecidos. Y resulta todavía menos común que sean las propias comunidades oprimidas y empobrecidas las que creen las obras que den cuenta de sus experiencias.

Esto no quiere decir que desde las clases más favorecidas no se pueda hacer nada en pos de la revolución proletaria o en la destrucción del capitalismo neoliberal actual, sino que la combinación de tendencia y técnica debe estar dirigida en todo caso a propiciar la libertad política y, en el caso concreto del arte, la autonomía en el desarrollo de la

13 Benjamin, W., «El agrupamiento político de los escritores rusos», en *Ibid.*, pág. 362.

creatividad artística y política de las personas y los colectivos oprimidos. Así, ya no se trata de encontrar una originalidad de estilo que sirva para elevar las figuras individuales de artistas al nivel de los genios románticos, sino que se les debe exigir una creación artística que «ya no espera nada de los sentimientos del autor que no esté aliado con la sobriedad en el intento de cambiar el mundo»¹⁴.

Resumiendo, el concepto de técnica pretende englobar las características más relevantes de las obras, es decir, su contenido y su forma, pero también las relaciones de las que surge y las relaciones que es capaz de generar o suscitar. En este sentido Benjamin escribe que «los progresos esenciales en el arte, esos que son siempre elementales, nunca son el nuevo contenido ni la nueva forma producida, sino que la revolución dada en la técnica los precede a ambos»¹⁵. Aquí está hablando de la aparición de la técnica cinematográfica y, concretamente, del cine ruso post-revolucionario, pero sin duda es posible extraer una visión más general de estas consideraciones. Así, Benjamin no reduce la técnica a la simple innovación tecnológica y la creación de nuevos aparatos con nuevas funcionalidades. El concepto de técnica hace referencia a la manera concreta en la que dichos medios son empleados o, en el caso concreto al que se alude en el texto, a los nuevos lenguajes que surgen del empleo por parte de artistas revolucionarios del cinematógrafo. Así pues, para Benjamin no es posible comprender el surgimiento de nuevos modos de expresión artística, de nuevos lenguajes, sin atender al mismo tiempo a las propias innovaciones tecnológicas que las acompañan y, en cierto modo, las preceden.

1.2. La deriva del arte en la búsqueda de su especificidad

De esta relación entre innovación tecnológica e innovación expresiva que Benjamin expone mediante el concepto de técnica se extrae una interesante apreciación histórica: «En cada nueva revolución técnica, la tendencia pasa —como por sí misma— de ser un elemento muy oculto del arte a ser un elemento manifiesto»¹⁶. Esto ocurre así porque las

14 Benjamin, W., «Bert Brecht», en *Ibid.*, pág. 276.

15 Benjamin, W., «Réplica a Oscar A. H. Schmitz», en *Ibid.*, pág. 369.

16 Benjamin, W., *Ibid.*, pág. 368.

tendencias, cuando no gozan de una relativa superioridad y deben avanzar en la constante lucha por afirmarse y expandirse, tratan a toda costa de encontrar una forma de expresión que sea vista como propia de dicha tendencia. Así, las tendencias revolucionarias suelen apoyarse en las revoluciones técnicas para construir sus formas propias, haciendo que las producciones artísticas surgidas en su seno dejen de ser consideradas como «arte de tendencia» y conquisten una especificidad reconocible¹⁷.

Sin duda, el cine soviético supuso un éxito para la tendencia comunista en este aspecto, como demuestra la enorme relevancia de la obra, tanto filmica como teórica, de cineastas como Dziga Vertov o Serguei Eisenstein. En su cine, lo que se mostraba era ya el movimiento propio de la clase trabajadora en cuanto colectivo, articulando la tendencia revolucionaria con la técnica cinematográfica de manera paradigmática. Estas películas mostraron el movimiento proletario y el espíritu de la revolución de una forma nunca antes vista, salvo quizás en algunas obras literarias que, sin embargo, no alcanzaron la gran repercusión nacional e internacional de dichos filmes, ni demostraron la capacidad epatante que el cinematógrafo desplegó en manos de aquellos jóvenes cineastas de vanguardia:

Ningún otro medio podría presentarnos a este colectivo en movimiento, o aun, mejor dicho: ningún otro medio podría comunicar esa belleza incluso al movimiento del horror, al del pánico en él. Tales escenas son desde *Potemkin* una propiedad irrenunciable del arte cinematográfico ruso¹⁸.

17 Podría decirse que la investigación que Eagleton expone en su obra *La estética como ideología* consiste en analizar justamente el momento opuesto, en el que la tendencia queda oculta bajo las formas, influyendo en (y a través de) ellas de manera sutil e implícita. Con todo, tanto Eagleton como Benjamin son conscientes de que las tendencias, una vez dejan atrás el énfasis del momento inicial de búsqueda formal y de autoexpresión, tienden a ocultarse bajo las capas más accesibles de las obras: «Pero así como las capas profundas de la piedra sólo salen a la luz en las fracturas, también esa profunda formación que llamamos “tendencia” tan sólo está a la vista en las fracturas propias de la historia del arte (y, también, de las obras)» (Benjamin, W., «Réplica a Oscar A. H. Schmitz», *op. cit.*, pág. 368). Así es como Eagleton puede revisar la historia de la estética occidental hegemónica para terminar encontrando en ella la ideología que le ha hecho la cama al capitalismo.

18 Benjamin, W., *Ibid.*, pág. 370.

De un modo similar aunque proveniente de una tendencia opuesta, las imágenes que con mayor precisión dan cuenta de la construcción ideológica y mítica del nazismo, combinando magistralmente los ideales de belleza, unidad y armonía de los movimientos humanos con las ideas de poder y superioridad, se las debemos a las películas de Leni Riefenstahl. En estas películas, rodadas con gran destreza técnica y creativa, es imposible no reconocer los ideales y el espíritu del nazismo, pues su especificidad ha sido imprimida en las propias imágenes¹⁹. De un modo muy diferente pero articulando también una tendencia política a través de las obras e influyendo con ellas en su entorno político y social, los muralistas mexicanos de los años posteriores a la revolución crearon un arte que conjugaba los ideales de izquierdas con la crítica social, la reivindicación de la cultura indígena y la construcción de una nueva identidad nacional. Y lo hicieron de una manera particular que desde entonces les pertenece, aunque su influencia se haya extendido a corrientes o estilos diferentes.

En todos estos casos, el alcance de las nuevas formas suele estar destinado a agotarse a medida que las tendencias de las que surgieron dejan de tener el carácter novedoso y revolucionario de sus inicios. De hecho, Benjamin detectó un desinflamiento de este tipo en el arte cinematográfico soviético tras haber transcurrido los primeros años de la época post-revolucionaria, que era extensible al conjunto de las artes:

el cine ruso ha perdido todos los temas y problemas de la vida burguesa [...] la nueva época de paz los ha hecho ya entrar en un estadio difícil. El cine ruso sólo podría situarse sobre una base más segura cuando, en su conjunto, la sociedad bolchevique (y no sólo el Estado) se haya estabilizado lo suficiente para cargar con una nueva «comedia social», con sus nuevos papeles y nuevas situaciones²⁰.

19 Cuando el teórico de la Escuela de Francfort, Herbert Marcuse, escribió en *La dimensión estética* que es posible hablar de la belleza de una celebración fascista porque Leni Riefenstahl la había filmado, estaba refiriéndose precisamente a esa admirable capacidad de la cineasta alemana de poner en imágenes lo que el nazismo significaba en cuanto construcción ideológica y mítico-política. Marcuse, además, sugiere en dicha apreciación una concepción de la belleza totalmente alejada de las pretensiones objetivas del ideal clásico, situando su consideración en un estado de dependencia con respecto a cada estilo, corriente o poética.

20 Benjamin, W., «La situación del arte cinematográfico en Rusia», en *Obras*, Libro II, 2, *op. cit.*, pág. 367.

Porque el arte de tendencia surge en un momento de ruptura, pero una vez logra estabilizarse debe recrearse y decantar en un arte estable y que sea capaz de dar cuenta de las experiencias y los nuevos problemas de la sociedad en la que se inscriben. Una de las potencias que Benjamin encontró en la tendencia comunista consistía en la capacidad para acoger a las capas más desfavorecidas de la sociedad rusa, compuestas por personas que sentían una profunda necesidad de compartir su sufrimiento con sus semejantes, y para canalizar todo ese descontento y esa rabia en la construcción de una nueva sociedad.

Obviamente, con el paso de los años y con la creciente estabilidad política y económica del régimen comunista, ese potencial inicial de la tendencia, profundamente enraizada en el sufrimiento compartido, iba perdiendo importancia y se hizo necesario buscar nuevas formas de acercar y aglutinar a la sociedad. Para ello, en lugar de dar cabida a la libre expresión de la sociedad, permitiendo que surgieran las comedias sociales a las que alude Benjamin, pero también obras que se pudieran mostrar críticas con la situación del momento, lo que hicieron fue establecer una férrea ideología de Partido, que tuvo su reflejo también en la delimitación de un arte oficial y que trajo, como es bien conocido, la censura, el exilio y una gran represión a todos los niveles.

Quizás el caso opuesto, o al menos una versión degradada y pervertida de la mencionada decantación a la que todo arte de tendencia se ve abocada, es el de ciertas producciones que han adquirido su mayor despliegue, incluso a nivel mundial, en la época del capitalismo reciente. Así ocurre por ejemplo que el cine de Hollywood no inventa nuevas formas pero, sin embargo, toma formas existentes cuya efectividad ha sido anteriormente probada en otros ámbitos y las amolda a las estructuras y exigencias del mercado capitalista para explotarlas. Dicho cine puede verse como una manera de hacer ligada a la tendencia capitalista, en el sentido de que sus procesos de producción y de difusión están determinados por las lógicas del mercado, las cuales exigen aumentar los beneficios de las películas produciendo más en menos tiempo y alcanzando cada vez a públicos más amplios, con todo lo que esto supone para los procesos creativos y los métodos de trabajo de dicha industria. En este caso, lo novedoso no son las formas de las obras, ni tampoco sus contenidos, sino los modos en los que se producen tales obras,

como si de cualquier otro tipo de mercancía para el consumo se tratara, y de las relaciones rígidamente estructuradas que las dirigen.

En este contexto, la comedia social que en opinión de Benjamin la sociedad post-revolucionaria debía ser capaz de crear para dejar atrás y superar la experiencia traumática y el sufrimiento de los tiempos anteriores a la revolución —como escribió Marx, «la última fase de una forma histórica mundial es su comedia²¹»—, se ha convertido en nuestro tiempo en una herramienta más de la separación entre sociedad y poder, en lugar de reflejar el saneamiento de las condiciones sociales de vida y de una política al alcance de todas las personas.

De esta forma, una cierta estabilidad política —más aparente que real, pues está basada en una estratégica evacuación de la política como tal, que ha sido sustituida por el espectáculo mediático del poder y por una falsa percepción de libertad explotada por el capitalismo—, ha propiciado la proliferación de obras cuyos principales objetivos son, o bien el entretenimiento y la evasión de la realidad, como es el caso del cine comercial de mayor éxito, o bien la exposición de una pretendida implicación política con componente crítico, que generalmente se agota en el mismo momento de su recepción ya que carece de la capacidad para generar o potenciar relaciones de más amplio calado. Esto último es lo que ocurre a menudo con las exposiciones de los museos y las galerías de los circuitos habituales del arte, en los que se muestran problemáticas sociales mediante imágenes o documentos generalmente de lugares del mundo alejados de Occidente, y desde un punto de vista cargado de una condescendiente impotencia.

21 Marx, K., *Introducción a la Crítica del Derecho* de Hegel, *op. cit.*, pág. 11.

2.- De la modernidad al capitalismo cultural

El anuncio constituye así el ardid con que el sueño se impone hoy a la industria, «Obra de los Pasajes, G 1, 1», W. Benjamin.

Los mencionados ejemplos sirven para ilustrar la situación actual que viven el arte y la cultura en nuestra sociedad, caracterizada cada vez más por el desarrollo y la expansión de lo que se ha dado en llamar un «capitalismo cultural». Lo que dicho concepto designa no es sino la extensión de las estructuras y los procesos del capitalismo multinacional a todas las esferas de la vida, acompañada del progresivo abandono de algunas de las principales ideas modernistas. Y es que esta fase del capitalismo, que Ernest Mandel identifica como la tercera y *más pura* etapa en la evolución del capital²², extrajo sus cimientos teóricos más inmediatos del posmodernismo cultural de finales del siglo pasado, profundamente marcado por el desencanto frente al fracaso de los grandes discursos ideológicos del siglo veinte y, en general, por una gran desconfianza ante cualquier noción de totalidad, uniformidad, determinación o unidad, así como de toda pretensión de identidad o de objetividad y de cualquier forma definitiva de explicación. Esto evidencia su carácter *posrevolucionario* tanto o más que su carácter estrictamente *pos-moderno*.

Tal ambiente espiritual se extendió al mismo tiempo que se iba consolidando —como supieron ver, quizá antes que nadie, autores involucrados con un cierto marxismo crítico— el carácter multinacional del capitalismo impulsado por el desarrollo tecnológico y su implantación en la vida cotidiana, el consumismo desenfrenado, la creciente importancia económica de las denominadas industrias culturales y la prevalencia de las políticas identitarias frente a la separación más estricta y tradicional de clases sociales²³. En este contexto, el posmodernismo cultural que surgió a finales del

22 Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 14.

23 Eagleton, T., *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997, págs. 11, 12.

siglo XX y que, como hemos comentado, está en cierto modo en el origen del capitalismo cultural que en la actualidad impera en nuestra sociedad, tuvo su expresión «en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura “alta” y cultura “popular” tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana»²⁴.

Si en los años sesenta y setenta apareció un arte que era capaz de combinar cierto grado de populismo con la provocación, la crítica social y el activismo, explorando el alcance político de sus artefactos y acciones, el arte que surgió posteriormente «era populista, pero en absoluto subversivo. Incluía el arte elevado, pero ahora totalmente asimilado por la producción de bienes de consumo»²⁵. Supuso el encuentro entre la cultura de masas y la experimentación de vanguardia, pero a diferencia del mencionado arte de los años anteriores, el posmodernismo de los años ochenta y noventa produjo un arte que estaba desde el origen atravesado por la frivolidad comercial y de la que sólo se libraron algunas obras aisladas. Desde la superficialidad de sus propuestas hasta su afán meramente lúdico, prácticamente todo quedó impregnado de la lógica capitalista que todo lo convierte en bienes de consumo, incidiendo en el valor de cambio y dejando de lado el valor de uso.

2.1. Crisis del modernismo

Eagleton sugiere que esta tendencia en las artes surgió, entre otras cosas, a raíz del abandono de la idea modernista de que el arte debía funcionar como sustituto de la divinidad, de la satisfacción moral o de la justicia política. La modernidad había depositado sus más altas esperanzas en el arte, sobrecargándolo de una manera totalmente inabarcable e idealizándolo hasta volverlo inalcanzable. «El posmodernismo, sin embargo, procura aliviar a las artes de esta carga de ansiedad, incitándolas a olvidar esos solemnes sueños de profundidad y liberándolos mediante un tipo bastante frívolo de libertad»²⁶. Es en este ambiente de apertura pluralista y sin límites en el que adquiere

24 Eagleton, T., *Ibid.*, pág. 12.

25 Eagleton, T., *La idea de cultura*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 185.

26 Eagleton, T., *Ibid.*, pág. 32.

gran relevancia esa idea del «todo vale» que en la actualidad está presente por doquier en el ámbito del arte contemporáneo que se presenta como más original e innovador. Sin un horizonte que sirva de guía para la creación y para la crítica, ni unos contextos sociales en los que las prácticas artísticas logren acoplarse, la mencionada *liberación* del arte ha producido sobre todo una carencia de criterios originales de justificación y comprensión de las prácticas artísticas más allá del alcance cuantitativo (de ventas) de las obras o la apelación a una libertad creativa tan banal que sobrepasa lo absurdo. Todo esto encuentra su expresión en un arte contemporáneo que generalmente no tiene nada que decir que resulte relevante para quienes acuden a visitarlo y que, cuando lo tienen, lo presentan de una forma tan enrevesada que resulta incomprensible.

Siguiendo con este esbozo de crítica a la actualidad del arte, podríamos afirmar que el tiempo presente es, expresado en términos modales, un tiempo en el que la estética y el arte carecen totalmente de *necesidad* y están, por tanto, ante el incierto abismo de las *posibilidades*. Como ha explicado Jordi Claramonte en su *Estética modal*, cuando se rompe o se agota un repertorio fuerte (o una poética) que mantenía las artes dentro de un cierto estado de completitud, armonía y autosuficiencia, se produce un profundo desacoplamiento y el ambiente de la creación artística pasa a estar dominado por la experimentación, la búsqueda y el tanteo constantes.

Entonces es cuando nos vamos colocando bajo el influjo del modo de lo posible que conllevará, en un primer momento, un abrirse hacia lo que *puede* cada cuerpo, hacia lo que en cada elemento, ahora desagregado, «irradiado y disperso», puede haber de generativo²⁷.

Una situación así, en la que las sensibilidades estéticas pueden experimentar una libertad sin demasiadas restricciones, es la condición necesaria para la aparición de nuevos lenguajes y poéticas. Esto fue lo que ocurrió también con la llegada de la modernidad que, como recoge Claramonte de la interpretación benjaminiana de Michael Löwy, supuso una importante transformación, pues «la idea de “tiempo de necesidad”

27 Claramonte, Jordi, *Estética Modal. Libro I*, Madrid, Tecnos, 2016, pág. 67.

[fue] sustituida por la de “tiempo de posibilidades” que será un tiempo fortuito, aleatorio, siempre dispuesto para la impredecible irrupción de lo nuevo»²⁸. Es comprensible que en un contexto así proliferasen tanto las posturas nostálgicas por la recién perdida estabilidad, como las actitudes entusiastas ante la expectativa de un futuro incierto. Sin duda, las más interesantes apuestas artísticas y estéticas estaban decantadas por la segunda de estas actitudes.

Un interesante ambiente de este tipo, repleto de confusión y marcado por la fuerte confrontación de diferentes expectativas con respecto al futuro inmediato, lo encontró Benjamin en la literatura rusa y soviética de los primeros años tras la revolución bolchevique. Allí, los entusiastas de las vanguardias formalistas, cuyas esperanzas de renovación social y de libertad pasaban por la dictadura del proletariado y por la omnipresencia de las máquinas, debían convivir con los nostálgicos y los más conservadores, que anteponían la identidad rusa y su tradición a la pertenencia y la lucha de clases. Si para los primeros el tipo social ejemplar podría ser, por ejemplo, el futurista Mayakovski, ansioso a principios del siglo XX por romper con todo el arte del pasado y crear un arte nuevo a la altura de la modernidad, sumándose enseguida a la revolución y convirtiéndose en uno de los personajes literarios más influyentes de la época; para los segundos, en cambio, la figura ejemplar sería, según Benjamin, el poeta Serguei Esenin: «Esenin es sin duda encarnación brillante e influyente de un “viejo” tipo ruso: el soñador sufriente, profunda y caóticamente entregado a la tierra rusa»²⁹. Aunque aparecieron varias décadas después, algunas películas del cineasta ruso Andrei Tarkovski, y de forma paradigmática su obra de 1966 *Andrei Rublev*, sirven para comprender mejor el espíritu de ese segundo tipo ruso, de tendencia conservadora, irremediabilmente marcado por la fe religiosa y nostálgico de la vida campesina, que pese a que no rechaza todo lo que la modernidad implica, es incapaz de desprenderse del pasado. Sin embargo, Benjamin apunta que «este tipo es en todo incompatible con el nuevo ser humano que la revolución ha creado en Rusia»³⁰, por lo que la gran influencia

28 Claramonte, J., *Ibid.*, pág. 148.

29 Benjamin, W., *El agrupamiento político de los escritores rusos*, op. cit., pág. 362.

30 Benjamin, W., *Ibidem*.

que «la sombra de Esenin» ejercía entre el campesinado ruso resultó ser una de las mayores resistencias con las que se encontró la nueva visión social que intentaba extender la vanguardia comunista. Como iremos viendo, la apuesta de Benjamin estuvo fuertemente marcada por ambas actitudes, y no únicamente por el entusiasmo y la esperanza con respecto a la modernidad como expusiera él mismo en aquellos textos de los primeros años tras la revolución.

En cualquier caso, la apertura y la libertad que en los primeros años trajo la revolución bolchevique se disipó con el establecimiento del régimen opresor de Stalin, que en el ámbito del arte supuso la imposición de lo que se denominó «realismo socialista» —«una especie de mitología sentimental optimista», como lo define Hobsbawm³¹—, que no fue sino la limitación y simplificación extrema de las obras que pretendieran gozar de alguna difusión dentro de la Unión Soviética. Más que un repertorio vivo al que recurrir y alimentar, esto significó una fuerte coerción de la creatividad y una gran limitación para las obras artísticas, cuya necesidad era impuesta en lugar de ser innata. En cualquier caso, esta nefasta estrangulación de la expresividad y la creatividad artísticas no se dio únicamente en el régimen estalinista, pues fue uno de los distintivos de todos los regímenes autoritarios del siglo pasado. Así, cuando Stalin y Hitler alcanzaron el poder en sus respectivos países, los importantes movimientos vanguardistas que en los años veinte habían supuesto lo más interesante y progresista del vanguardismo europeo se vieron abocados a desfallecer; el fascismo de Mussolini, aunque en un principio estuviera influido por el futurismo italiano, terminó decantándose por un arte clasicista y continuador de la grandilocuencia y la pomposidad de siglos pasados; y algo parecido ocurrió con la España de Franco, en la que se hizo hueco un cierto vanguardismo pero donde se impuso un arte decorativo, en cierto modo costumbrista, pero en todo caso estéril.

Cabe destacar aquí otra consecuencia de la instauración de estos regímenes autoritarios que vivió el arte. Hasta los años veinte del siglo pasado, algunas vanguardias artísticas habían realizado propuestas muy efectivas e interesante en cuanto

31 Hobsbawm, E., *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2010, pág. 499.

a su relación directa con la política, pero esto se cortó casi de golpe con la llegada de las mencionadas dictaduras, aunque sí que se dio una diferencia significativa en el caso de Rusia: con Lenin, la dimensión política del arte fue puesta a prueba y ensalzada, lo que se tradujo con la llegada al poder de Stalin en un arte contenidista y de propaganda; en cambio, en el resto de regímenes y contra lo que pueda pensarse, el arte se olvidó por lo general de este tipo de aplicaciones o relaciones con la política. En la segunda parte del trabajo analizaremos con algo más de detalle esta relación entre la política y el arte, pero podríamos adelantar que, salvo algunas excepciones más o menos aisladas, la situación actual del arte y la estética en nuestras sociedades no es sino la consecuencia de la ruptura con las tendencias explícitamente políticas del arte de los dos siglos anteriores y el consiguiente despliegue de lo que se ha dado en llamar la autonomía de la cultura, que ha resultado ser más teoría que práctica.

Por eso, muchos recibieron con gran entusiasmo el final de la Unión Soviética como último baluarte de un tiempo marcado por catástrofes bélicas y dictaduras, entre otras cosas, porque abría de nuevo un tiempo y un espacio de libertad y de posibilidades, que permitiría dar continuidad finalmente a las ideas desplegadas por la instauración de la era moderna. Pero uno de los problemas de la modernidad ha terminado siendo, como veremos, que la misma idea de lo nuevo (de lo estrictamente *moderno*), valor central de la época, ha quedado totalmente desvirtuada en la actualidad tras haber sido tomada por el capitalismo, lo que ha provocado un estancamiento de las capacidades creativas de la gran mayoría de actitudes estéticas: «Lo novedoso de nuestra época es que las estéticas disposicionales y las repertoriales, los valores formales y los espirituales, se han ido disociando cada vez más hasta llegar a una suerte de despolarización que desarticula y vuelve inoperantes a ambas...»³².

Este estado de deriva constante del arte entronca con el declive de otra idea modernista, la de *estilo* —cuyos orígenes se deben buscar probablemente en las influencias románticas de algunos estetas ilustrados—, que a lo largo del siglo pasado fue perdiendo su influencia teórica e ideológica y, con ello, su mismo potencial generativo.

32 Claramonte, J., *Estética Modal. Libro I*, Madrid, Tecnos, 2016, pág. 245.

En este sentido, Benjamin plantea una interesante relación entre el modo de vida burgués de los años del *fin de siècle*, la idea de interior ligada a la creciente importancia de los espacios privados y el modernismo como estilo y como ideología: «La conmoción del interior se lleva a cabo a finales de siglo en el estilo modernista. Según su ideología parece traer consigo la consumación del interior. La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta»³³. Esta exaltación del interior, que se expresa tanto en la concepción del estilo en el arte como en los salones de las casas burguesas, tiene su origen en el individualismo que la sociedad industrial y el desarrollo del capitalismo propiciaron. Sería de gran interés, siguiendo el hilo de los textos de Benjamin, confrontar esta idea del interior burgués con la apropiación revolucionaria del exterior que se dio en las barricadas de los levantamientos obreros de París a lo largo del siglo diecinueve, en las que vio la creación de nuevos interiores que en lugar de servir como refugios del individualismo funcionaban como potenciadores de la comunidad obrera y de la acción revolucionaria.

Y es que el espíritu privado (y privatizador) del burgués encuentra su opuesto en el espíritu público (y pluralizante) del proletariado, siendo éste heredero y digno renovador de las luchas de aquél, incluso a su pesar. Y esta oposición, pese a que a menudo ha sido interesadamente ocultada, fue haciéndose cada vez más palpable a medida que se iban extendiendo las revoluciones proletarias. La Comuna de París fue uno de los momentos históricos que más influyeron en quienes habían impulsado las teorías revolucionarias durante el siglo diecinueve, y también de forma retrospectiva en quienes las continuaron en el siglo veinte. Y una de las cuestiones que el levantamiento de la Comuna puso de manifiesto fue precisamente la mencionada oposición entre los proyectos de la burguesía y del proletariado: «Gracias a ella se disipa la apariencia de que la revolución proletaria tenga por cometido consumir mano a mano con la burguesía la obra de 1789»³⁴. Porque, como señala Benjamin, esta apariencia sólo alcanzó al proletariado, pues la burguesía sabía ya desde finales del siglo dieciocho que sus luchas seguían caminos distintos, aunque no por ello dejó de aprovecharse de la

33 Benjamin, W., «Luis Felipe o el interior», en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998, pág. 182.

34 Benjamin, W., *Haussman o las barricadas*, op. cit., pág. 189.

confianza del proletariado en sus aparentes objetivos compartidos. Y es que, si bien los levantamientos obreros estuvieron influidos por el espíritu revolucionario de 1789, adquieren su total sentido reinterpretando y adaptando aquellas ideas iniciales de la burguesía a sus condiciones sociales y de clase. Por eso, tras la experiencia de la Comuna, la separación que en la teoría revolucionaria es más difusa —especialmente porque quienes la escriben están en buena parte relacionados con la clase burguesa—, se vuelve más patente y deja ver que el entusiasmo revolucionario y renovador compartido en general por la burguesía y el proletariado, «gana a veces para los obreros los mejores elementos de la burguesía, pero a la postre los lleva a someterse a los peores»³⁵.

Con todo, ambos han terminado mostrando, ya desde la segunda mitad del siglo diecinueve, su rostro más hostil y descarnado, como supo apreciar Benjamin prematuramente: el individualismo y la exaltación de la privacidad propias de la burguesía, tras mezclarse definitivamente con las leyes del mercado, fueron desembocando en la frialdad del capitalismo consumista; y el afán colectivo y plural de la revolución proletaria fue disolviéndose en una sociedad de multitudes cada vez menos acoplada y proactiva pero más alienada y dispersa.

Pero además del reflejo de la ideología individualista, Benjamin encuentra en el modernismo el choque del mencionado concepto de estilo, imbuido de un carácter romántico ligado a la individualidad creadora —deudora a su vez de la noción idealista de genio—, con el concepto de técnica, que en este caso hace referencia al desarrollo tecnológico e industrial que al irrumpir en la vida y también en el ámbito del arte puso en entredicho los valores estéticos predominantes hasta el momento. Tal confrontación quedó plasmada en opinión de Benjamin en el estilo modernista, que «representa la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil»³⁶. Podría afirmarse a este respecto que el momento en el que el tipo modernista trata de sobreponer su interioridad a la técnica que irrumpe fuertemente en la sociedad de comienzos del siglo veinte, es el momento de su propio declive final. Entre otras cosas, porque se aferra tanto al fetichismo de la creatividad individual que no es capaz de

35 Benjamin, W., *Ibidem*.

36 Benjamin, W., *Luis Felipe o el interior*, *op. cit.*, pág. 182.

asimilar las novedades que la técnica trae consigo y que, finalmente, terminan sobrepasándolo. Sobre esta derrota de la mentalidad modernista, Jameson afirma que

el colapso de la ideología modernista del estilo [...] ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global³⁷.

Esta globalidad cultural tiende por regla general a estrechar las fronteras de su creatividad y a limitar su capacidad de asimilar positivamente las influencias heterogéneas, en lugar de expandir sus horizontes culturales como de hecho se expande el capital por todo el planeta. Hay quienes ven en este proceso de globalización la oportunidad más clara y plausible de un movimiento emancipador mundial, pues la noción de un horizonte de acción a escala global es ya un hecho, como han demostrado de forma ejemplar las grandes empresas transnacionales o los videojuegos *online* más populares.

El filósofo francés Alain Badiou, en su segundo manifiesto afirmativo de la filosofía, mostraba un entusiasmo de este tipo, aunque no sin ciertas reservas: «la extensión (prevista por Marx) del mercado mundial modifica el trascendental (el mundo, la escena activa) de la acción emancipadora, y solamente hoy, tal vez, se reúnen las condiciones de una Internacional Comunista que no sea estatal o burocrática»³⁸. Si bien puede ser cierto que la realidad globalizada actual plantea un escenario más idóneo en lo que respecta a las condiciones materiales necesarias para tal internacionalización revolucionaria —a lo que cabría añadir la importante disminución, permitida por el desarrollo científico y tecnológico, del tiempo de trabajo realmente requerido—, resulta evidente que el movimiento comunista no goza de la mejor salud en nuestros días, a pesar de que la teoría que habría de acompañar a dicho movimiento no deja de generar

37 Jameson, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, *op. cit.*, pág. 44.

38 Badiou, A., *Segundo manifiesto por la filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pág. 130.

nuevas lecturas y propuestas, aunque sólo sea en un ámbito académico o de militancia política minoritaria.

En cualquier caso, a medida que se va produciendo esta globalización cultural de la mano de la expansión del sistema capitalista, las lógicas de funcionamiento del mercado comienzan a regir en cada vez más ámbitos de la vida individual y social. Entre estas lógicas se encuentran, además de la concepción de que todo puede ser comprado —ya se trate de cosas materiales como la ropa o la comida, o inmateriales como la experiencia de ir al teatro o el placer de dormir la siesta—, algunas transformaciones muy significativas como la reducción brutal del tiempo en todo tipo de comunicaciones y transportes, la inmediatez del intercambio y del acceso a la información y la capacidad de estar física o virtualmente en casi cualquier punto del globo terráqueo con una rapidez y una facilidad que aumentan en las sociedades occidentales al mismo tiempo que en las zonas más desfavorecidas del mundo —que, salvo contadas excepciones, son las mismas de siempre— aumentan las desigualdades sociales, la explotación y la violencia.

Todo esto influye directamente en la temporalidad de la experiencia vital, haciendo que la noción del tiempo reduzca su espectro hasta incluir casi únicamente al presente, porque tanto el pasado como el futuro han sido degradados y convertidos en meras imágenes espectrales de los proyectos históricos de los que fueron, en algún momento, partes esenciales. Unas imágenes cuya comprensión se nos escapa, porque la capacidad para recordar y pensar los acontecimientos que inspiraron dichas imágenes ha sido anulada. Por lo tanto, uno de los mayores retos a los que se enfrenta la filosofía en la actualidad consiste en re-afirmar la experiencia histórica, con el fin de recuperar el pasado en cuanto memoria productiva que permita proyectar futuros alternativos. En las próximas páginas iremos viendo cómo puede ser posible, manteniendo un enfoque estético pero también políticamente comprometido, abordar esa recuperación del pasado y de la memoria y, con ello, vislumbrar un futuro menos injusto y violento.

2.2. *El pasado en la era posmoderna*

HAMM.—¡Ayer! ¡Qué quiere decir ayer!

CLOV (violentamente).—Quiere decir vete al cuerno. Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada, enséñame otras. O deja que me calle.

«Esperando a Godot», Samuel Beckett.

Ahora que la cultura se extiende por todos los rincones del modo de vida occidental, resulta más pertinente que nunca realizar un análisis transversal de la sociedad que incluya el conjunto de lo que hoy en día pueden considerarse producciones culturales, es decir, desde las obras destinadas a museos y galerías hasta los *spot* televisivos o las campañas de los partidos políticos. Debido a esa ubicuidad de la cultura o de *lo cultural*, para comprender la situación actual de la concepción del pasado en nuestras sociedades resulta ilustrativo atender —en cuanto que constituyen la punta de lanza de la cultura—, a las producciones artísticas de las últimas décadas y al modo en que el pasado es abordado en ellas, ya sea ofreciendo el contenido, como ocurre por ejemplo en las novelas y películas históricas en las que se narran acontecimientos del pasado, ya modelando su forma, como en las pinturas y obras musicales que emplean técnicas asociadas a corrientes artísticas de siglos anteriores para re-interpretarlas, imitarlas o directamente para replicarlas.

En opinión de Jameson, la creación artística que en la actualidad torna su mirada hacia el pasado sólo encuentra las ruinas y las imágenes de acontecimientos inconexos con los que intenta crear nuevas obras, sin mucho éxito. Y esto se debe a que el resultado de la vuelta al pasado del arte a la que se refiere el teórico norteamericano no es la expresión de una retrospectiva creativa y constructiva, sino el auge de técnicas que encuentran en el *pastiche* y en el *collage* sus modelos formales de cabecera. En sus propias palabras, el arte se muestra únicamente capaz de nutrirse de «la rapiña aleatoria

de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general, lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo “neo”»³⁹.

Bajo la premisa de que *todo está ya inventado*, lo que cuenta hoy es saber otorgar una apariencia de novedad y de originalidad a eso que ya ha sido inventado en el pasado y que no puede superarse, sino únicamente repetirse o, en el mejor de los casos, reinventarse. La idea de la moda se nutre precisamente de esta visión escéptica y en cierto modo cínica de la creación cultural, y al mismo tiempo la preeminencia actual de la moda alimenta la producción de apariencias e ilusiones en la sociedad. La moda es la expresión moderna y más actual de una tendencia que Benjamin observó en la burguesía del siglo diecinueve y que, como expresó en relación a la transformación de París promovida por Haussmann durante el Segundo Imperio, consistía en «ennoblecir necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas»⁴⁰. Probablemente éste sea el germen de la inclinación cultural que en nuestros días experimentan el sistema capitalista y las formas sociales en las que se desarrolla.

Benjamin veía en la moda el reflejo del *tempo* y las formas propias de la técnica que habían modelado por completo el mundo moderno de la mano del sistema capitalista, pero quizás debido a la influencia que ejercieron sobre su pensamiento los más entusiastas de la revolución de 1917, no podía evitar encontrar algo esperanzador en el desarrollo de la técnica y en el predominio cultural de la moda. Porque para Benjamin la moda no era únicamente «el eterno retorno de lo nuevo»⁴¹, entendido como la repetición de lo mismo cubierto por una apariencia de novedad que se agota en la sensación. En cambio, la moda puede funcionar también, al igual que el arte, como anticipación de la realidad y, de este modo, como expresión de una creatividad histórica: «El interés más ardiente de la moda se halla, para el filósofo, en sus extremas anticipaciones. [...] En ello se halla el mayor encanto de la moda, pero también la dificultad para conseguir que fructifique»⁴².

39 Jameson, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, op. cit., pág. 45.

40 Benjamin, W., «Haussmann o las barricadas», en *Poesía y capitalismo*, op. cit., pág. 187.

41 Benjamin, W., «Parque central», en *Obras*, Libro I, 2, Madrid, Abada, 2008, pág. 286.

42 Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, B1 a, 1, Madrid, Akal, 2005.

En este sentido, las técnicas del *pastiche* y el *collage* que Jameson critica en cuanto formas degradadas de la creación artística pueden ser empleadas también de forma productiva. Así, como ocurre con la moda a ojos de Benjamin, dichas técnicas resultan en algunos casos notables expresiones del arte que da cuenta de nuestra época. Es el caso del trabajo realizado por el cineasta francés Jean-Luc Godard, que en opinión del historiador y teórico del cine Santos Zunzunegui, es la encarnación más brillante del *bricoleur* de Lévi-Strauss y del método creativo que lo caracteriza: «El *bricoleur* no moviliza materias primas sino obras terminadas, productos de la historia, que son desviadas de sus fines iniciales y muchas veces desmontadas para reutilizar sus diferentes piezas con vistas a la producción de un nuevo objeto de sentido»⁴³. Entonces, la diferencia entre el *collage* empleado como método fundamental de la creación de las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1997) de Godard y el *pastiche* y el *collage* de las obras que Jameson critica, radica en la finalidad con la que son empleadas dichas técnicas y, sobre todo, en la efectividad con la que se enfrenta al presente. Y la mencionada obra del cineasta francés es, pese a su complejidad, una de las más lúcidas y brillantes expresiones «de los fracasos y penurias de una civilización que ha convertido al cine en testigo y conservador ejemplar de la memoria de un momento histórico marcado a fuego por la tragedia irrefutable del *Lager* y el *Gulag*»⁴⁴. Y en este preciso sentido, las *Histoire(s)* de Godard son al mismo tiempo testimonio visible y palpable de la experiencia histórica del siglo veinte y anticipación, al estilo benjaminiano, de las transformaciones que un cierto tipo de experiencia sensible puede provocar, expresada en este caso mediante el cinematógrafo.

El francés Jacques Rancière también ha destacado la labor creativa de Godard, afirmando que las *Histoire(s) du cinéma* constituyen un caso paradigmático que pone de manifiesto el régimen de identificación y valoración del arte vigente en la actualidad, que ha denominado «régimen estético del arte». Dicho régimen estaría caracterizado por la coexistencia conflictiva pero irresoluble de, por un lado, la tendencia a la autonomía

43 Zunzunegui, S., «Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss», *Trama y fondo: revista de cultura*, n.º 26, 2009, pág. 42.

44 Zunzunegui, S., *Ibid.*, pág. 44.

de las prácticas artísticas específicas, como continuación de las teorías estéticas modernistas más influyentes; y, por el otro, la tendencia a una autonomía del arte entendido como una nueva forma de vida sensible, siguiendo la corriente de movimientos como *Arts and Crafts*, la Bauhaus o el constructivismo ruso de principios del siglo XX. Pues bien, el uso del *collage* que hace Godard es visto por Rancière como un ejemplo de esa fusión de elementos heterogéneos que da forma al régimen estético del arte, ya que construye «un juego de analogías en donde éstas dan testimonio de un mundo común, en donde las realidades más distantes aparecen como talladas en el mismo tejido sensible»⁴⁵. En cualquier caso, la caracterización del arte y la estética de nuestro tiempo que propone Rancière no es sino la constatación acrítica de la realidad de un capitalismo globalizado y estetizado que ha aprendido a nutrirse de ambas tendencias del arte, explotando la mercantilización de cada expresión artística diferenciada, y explotando la creciente importancia de la experiencia sensible y «estética» de la vida mediante la producción de mercancías para el consumo masivo, cuya mayor expresión es sin duda la primacía de las imágenes.

En relación con esto, la globalización del sistema capitalista ha facilitado la extensión de otra idea que resulta fundamental para mantener su hegemonía mundial, que consiste en presentar dicho sistema como ahistórico. Esto responde a una estrategia doble: por un lado, corta los hilos que permiten establecer una relación entre los proyectos de emancipación burguesa y obrera con el presente, bloqueando los posibles nuevos desarrollos de aquellos proyectos; y por otro lado, hace olvidar que se trata de un sistema social y político susceptible de transformaciones e incluso de alcanzar su propia destrucción. Tal estrategia pasa desapercibida, entre otras razones, porque actualmente

el pasado mismo ha quedado modificado: lo que en otro tiempo fue, de acuerdo con la definición lukacsiana de la novela histórica, la genealogía orgánica del proyecto colectivo

45 Rancière, J., *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pág. 75.

burgués [...], se ha convertido ya en una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario⁴⁶.

Se trata de un pasado que no está ya conectado con ningún proyecto social ni político y que no sirve para comprender el mundo o los comportamientos de nuestros antepasados, sino que únicamente es percibido como la acumulación caótica de sucesos y objetos que han quedado obsoletos y relegados a un tiempo que se cree clausurado. En este sentido, Benjamin describe la modernidad como una época en la que se vive una grave «discontinuidad de la experiencia, en el sentido de que la reflexión sobre el presente ha quedado separada de lo que ya existía»⁴⁷. Ante tal ausencia de conciencia histórica, sólo es posible vivir el presente —un presente eternamente igual a sí mismo, en el que constantemente reaparece la mercancía bajo la apariencia de novedad que le otorga el velo de la moda, como expresara Benjamin recogiendo la idea nietzscheana—, como una repetición constante de sí mismo. La expresión latina *carpe diem* se ha vuelto una consigna tan popular en la actualidad como efectiva en cuanto eslogan de venta, y el reclamo de aprovechar el momento ya sólo significa algo así como «no esperes a mañana para comprar algo que puedes adquirir hoy mismo».

En la «vista panorámica» de su *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm se refería con gran pesar a esta desactivación de la memoria histórica que tuvo lugar a lo largo del siglo pasado:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismo sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven⁴⁸.

46 Jameson, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, op. cit., pág. 46.

47 Citado en Frisby, D., *Fragments de la modernidad*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992, pág. 375.

48 Hobsbawm, E., *Historia del siglo XX*, op. cit., pág. 13.

Ese momento en el que el pasado comenzó a ser destruido, consciente e inconscientemente, coincide con el tiempo en el que la civilización occidental que había sido dominante hasta el siglo XIX se estaba derrumbando. Sin embargo, el sistema económico capitalista, que probablemente fue uno de los más importantes pilares de aquella civilización, logró sobrevivir al convulso y catastrófico siglo XX, e incluso logró salir reforzado tras sufrir algunas transformaciones, en las que la redefinición radical de la cultura ha jugado un papel esencial. En este contexto, una de las principales tareas a las que se enfrenta la sociedad contemporánea en este sentido, consiste en afrontar la experiencia histórica de forma activa y productiva, recuperando los lazos que ligan el presente con el pasado. Pero si como estamos comentando la sociedad actual es, en palabras de Jameson, «una sociedad despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculos en ruinas»⁴⁹, entonces el intento de recuperar la experiencia histórica se vuelve prácticamente imposible y la pretensión de expresarse artísticamente no logra escapar de la lógica hegemónica del sistema capitalista.

2.3. *Estetización del capitalismo*

Una de las principales causas del grave bloqueo que sufre actualmente la posibilidad vital y social de experimentar la historia, es la conversión del mundo en simple imagen de sí mismo, y la consecuente pérdida de la capacidad de experimentarlo sin la intermediación de imágenes que convierten toda vivencia en *espectáculo* o en un conjunto heterogéneo e inconexo de *simulacros*. Y en esta sociedad del espectáculo y del simulacro que nació en la segunda mitad del siglo XX, que se encuentra profundamente desarraigada y que es incapaz de dar cuenta de su propia experiencia, la creación artística de vanguardia que en otros tiempos ofrecía propuestas estéticas e incluso políticamente radicales, se encuentra hoy asediada y coartada por un torrente continuo de imágenes y sonidos. Jameson establece una relación directa entre la primacía posmoderna de la imagen y la expansión del capitalismo multinacional,

49 Jameson, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, op. cit., pág. 46.

haciendo suya la caracterización que Guy Debord realiza en *La sociedad del espectáculo* de la sociedad posmoderna, en la cual «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil»⁵⁰.

Esto ha favorecido «una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente»⁵¹, entre otras cosas debido a que la experiencia más habitual de las personas con el mundo exterior parece estar mediada casi inevitablemente por imágenes y pantallas. Pero también porque las formas y los géneros tradicionales del arte que habían estado asociados a una cierta «alta cultura» sufrieron en las últimas décadas del siglo veinte un declive que parecía ser el contrapunto (y final) de la época de su esplendor a finales del siglo precedente.

Hobsbawm se refiere a dos principales causas de este declive: en primer lugar, «el triunfo universal de la sociedad de consumo», que hizo que a partir de la segunda mitad del siglo la gran mayoría de imágenes, palabras y sonidos a los que se exponían las personas «desde su nacimiento hasta su muerte eran las que anunciaban o implicaban consumo, o las dedicadas al entretenimiento comercial de masas»⁵²; y en segundo lugar, «la muerte de la “modernidad” que desde fines del siglo XIX había legitimado la práctica de una creación artística no utilitaria y que servía de justificación a los artistas en su afán de liberarse de toda restricción»⁵³. Ahora, lo que contaba era el ingenio para crear productos que pudieran ser vendidos de forma masiva. Y la gran mayoría de quienes a finales del siglo trataron de mantener vivo el arte al margen, en la medida de lo posible, de las lógicas del capital, sólo lograron extenderse en repeticiones y alusiones que no aportaban nada nuevo —mediante técnicas como el *pastiche* o el *collage* que hemos comentado—, o aprovecharse de la libertad creativa que algunos espacios, generalmente subvencionados por dinero público o por grandes fortunas privadas, les aportaban, para demostrar un libertinaje creativo totalmente inocuo.

Aquel arte superficial, de pretensiones meramente decorativas o auto-explorativas, que en ocasiones llegaba a sobrepasar los límites de lo fútil y que surgió a finales del

50 Jameson, F., *Ibid.*, pág. 45.

51 Jameson, F., *Ibid.*, pág. 52.

52 Hobsbawm, E., *Historia del siglo XX, op. cit.*, pág. 507.

53 Hobsbawm, E., *Ibid.*, págs. 508, 509.

siglo pasado, no ha logrado producir estilos o poéticas estables y coherentes con el medio social, político o cultural. En cambio, ha servido como germen de una nueva forma de vivir y experimentar la cultura que resulta en nuestros días casi indiscernible del propio sistema capitalista y de sus lógicas de expansión. Y es que el capital ha encontrado una enorme veta explotable en todo lo que pueda ser etiquetado como cultural. Desde las galerías y los museos de arte hasta las excursiones de fin de semana o las aplicaciones para teléfonos móviles, incluyendo todos los aspectos que se supone que definen a las personas, como la ropa, los gustos musicales y la desmesurada afición al fútbol o a los *manga* japoneses. Todo esto forma parte de la actual cultura posmoderna, porque absolutamente todo ello ha sido apropiado y potenciado inteligentemente por la industria y el capitalismo.

De esta forma, el ámbito de lo que solía considerarse arte se ve reducido a medida que va ganando terreno el redefinido ámbito de la cultura, que ha sido drásticamente transformado por el éxito mundial del capitalismo. Y esto ha ocurrido también en el ámbito del pensamiento y de las teorías más actuales.

Lo que recubre la palabra «arte» se encuentra diluido entre la idea débil de «comunicación», el deseo «multimediativo» de integrar todos los medios sensibles en nuevas construcciones imaginarias y el relativismo cultural que disuelve toda norma. En verdad, la palabra «cultura» parece tener que prohibir, poco a poco, todo uso claro de la palabra «arte»⁵⁴.

Este desvanecimiento de las fronteras que habían sido erigidas con solidez durante el desarrollo de la modernidad entre arte y vida cotidiana, así como entre alta cultura y cultura de masas⁵⁵, viene provocado por la irrupción en la escena global de una

54 Badiou, A., *Segundo manifiesto por la filosofía*, op. cit., pág. 128. J-L. Godard, en una de sus breves e impactantes obras filmicas titulada *Je vous salue, Sarajevo* (1993), se lamenta por este desplazamiento violento del arte por parte de la cultura entendida como civilización. Deteniéndose en los detalles de una brutal imagen de la guerra de Bosnia, una asoladora visión del siglo XX, un tiempo en el que «la cultura es la norma y el arte es la excepción».

55 A este respecto resulta interesante el artículo de M. J. Godoy Domínguez titulado '*Midcult*' y arte de masas en la sociedad contemporánea (Daimon, n.º 70, 2017, págs. 115-129), en el que la autora defiende la tesis de que el contexto de la industria cultural, acompañada de una educación cultural cada vez más extendida y de la generalización de la sociedad del bienestar en occidente, ha

creciente industria de la cultura. Esta nueva forma de asimilar la producción cultural al capitalismo se sustenta precisamente gracias a que hace del arte una mercancía al alcance de todas las personas, y a que trata de dotar a la experiencia cotidiana de un carácter estético en la medida en que las imágenes y las representaciones desempeñan un papel cada vez más relevante en nuestra sociedad: «Nunca antes había sido tan difícil escapar de una experiencia estética»⁵⁶.

El capitalismo está favoreciendo la ampliación de esta cultura posmoderna mediante una fuerte homogeneización cultural a nivel mundial, al abrigo de una idea de cultura sin clases y sin fronteras, una especie de cultura de individuos corrientes que pueden explotar toda su especificidad a través de un consumo cada vez más específico y diferenciador. Y al mismo tiempo, como ironizaba Eagleton, «el consumismo de esa cultura sin clases día a día se convierte en signo distintivo de la clase media»⁵⁷. Pero, paradójicamente, tal globalización de la cultura popular depende de una heterogeneidad radical de hecho, a la que no se le permite desarrollarse con independencia sino únicamente continuar existiendo, de manera cada vez más contenida y degradada, dentro de los ocultos pero bien definidos e infranqueables límites del sistema de producción capitalista. Al fin y al cabo, el objetivo más actual de las culturas consiste en aprender a venderse bien, no tanto en un sentido figurado, sino, sobre todo, en un sentido literal y material, al menos tan material como el dinero puede serlo.

Esta fase multinacional del capitalismo se da así en el momento en que su equilibrio y proliferación ha pasado a depender en grado creciente de su reproducción en los ámbitos de la vida cotidiana. Ahí nos encontramos con que no se trata ya de vender mercancías, sino modos de vida, culturas⁵⁸.

favorecido un acercamiento de los polos opuestos que tradicionalmente eran considerados la «alta cultura» y la «cultura popular», poniendo todas las prácticas artísticas en el mismo nivel en cuanto a su dignidad o cualidad artística y, de esta forma, promoviendo una sana rivalidad enriquecedora no ya *entre* las diferentes prácticas sino *dentro* de cada una de ellas.

56 Hobsbawm, E., *Historia del siglo XX*, op. cit., pág. 514.

57 Eagleton, T., *La idea de cultura*, op. cit., pág. 186.

58 Claramonte, J., «Tipologías y métodos de la intervención poética. Un breve acercamiento desde la estética», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 2012, pág. 51.

Es por eso que Eagleton establece un paralelismo entre el proceso de globalización cultural y la aparición de las tecnologías modernas de la información y la cultura: «Es cierto que la “alta” cultura es cosmopolita desde hace mucho, pero la cultura popular no se hizo verdaderamente global hasta que llegó Charlie Chaplin»⁵⁹. Lo cual dice menos acerca de las películas de Charlot que de los intereses de quienes se encuentran detrás de extender una cultura a escala global que resulta tan pluralista y abierta a todo tipo de países, razas y grupos sociales —siempre que cuenten con los recursos necesarios para consumir, claro está—, como estrecha y estática en cuanto a los valores, tipos culturales y modos de vida que promueve. Para este sistema global la diversidad es sin duda un valor positivo, pero sólo en la medida en que pueda ser aprovechado para extender la ideología y el modo de vida consumista.

Y también por esa necesidad de mercantilizarlo todo, incluida la cultura en cuanto que constituye una fuente aparentemente inagotable de nuevos productos para el consumo de masas, la investigación sociológica que con más precisión puede presentar una radiografía de la sociedad actual es probablemente la que se dedique a estudiar los hábitos de consumo de las personas. Dichos hábitos ya no se limitan a satisfacer necesidades básicas como la alimentación, la vivienda, la vestimenta o la educación, sino que incluyen prácticamente todas las actividades que las personas llevan a cabo a lo largo del día. Este cambio que transforma los comportamientos sociales en hábitos de consumo, muestra cómo la especificidad o la autonomía de la cultura se ha ido disolviendo rápidamente en los últimos años, haciendo de toda experiencia social, desde lo pretendidamente artístico hasta lo más cotidiano, una cuestión cultural. Pero, al mismo tiempo, todo lo cultural ha pasado a formar parte del escalofriante juego de producción e intercambio de mercancías que ahora experimenta un despliegue a escala global, poniendo en tela de juicio la validez de la noción de cultura entendida como práctica simbólica, o como un conjunto de saberes y experiencias de una comunidad.

Al igual que General Motors, Hollywood y los medios de comunicación existen principalmente por sus accionistas. Es el beneficio lo que impulsa a la cultura a extender

59 Eagleton, T., *Cultura*, Barcelona, Taurus, 2017, pág. 28.

su influencia por todo el globo. La industria cultural atestigua menos la relevancia de la cultura que las ambiciones expansionistas del sistema capitalista tardío, que ahora puede colonizar la fantasía y el entretenimiento tan intensamente como en su momento colonizó Kenia y Filipinas. Así que es una curiosa ironía que cuanto mayor es la presencia de la cultura de masas, más parece un fenómeno por derecho propio, pero cada vez es menos un ámbito autónomo⁶⁰.

Esto ha ocurrido en parte gracias a que el capitalismo, con una inteligencia tan fría como retorcida, ha sabido devorar y aprovechar en su propio beneficio la tendencia estética (o estetizante) que se había ido desarrollando durante la modernidad tanto en el pensamiento como en las formas de vida. El perspicaz análisis que lleva a cabo Eagleton en su obra *La estética como ideología* nace precisamente de rastrear los contextos y los desarrollos de la estética durante la modernidad, lo que le lleva a plantear su tesis central: la categoría de lo estético ha sido fundamental en «la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política», porque al dedicarse al arte estaban al mismo tiempo atendiendo a las cuestiones que constituyeron justamente las bases de su ideología, como «la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras⁶¹». Por eso el capitalismo se presenta hoy totalmente estetizado, no sólo en la diversidad de maneras que desarrolla para envolver y hacer más atractivos sus productos y mercancías, sino también en sus propios procesos productivos y mercantiles, volviéndolos a su vez objetos para un consumo masivo.

Por lo tanto, uno de los mayores retos a los que la estética se enfrenta en la actualidad consiste en la necesidad de dar respuesta a la pregunta por la función que debe cumplir el arte, ahora que la cultura se extiende por doquier y tanto la política como la estética parecen diluirse en una multiplicidad de experiencias y formas de vida fragmentarias e inmersas en procesos de constante cambio e hibridación. Y también ahora que el capitalismo, vestido con el traje de la cultura, trata de expandirse

60 Eagleton, T., *Ibid.*, pág. 167.

61 Eagleton, T., *La estética como ideología, op. cit.*, pág. 53.

por todos los rincones del planeta y de nuestras vidas diarias, al tiempo que nos vamos volviendo cada vez más incapaces de concebir las obras culturales como algo distinto de meros productos para el consumo.

El nuevo arte político (si es que es posible) tendrá que ceñirse a la verdad de la postmodernidad, es decir, a su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— en el mismo momento en que consiga un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social⁶².

Antes de pasar a analizar cómo cabe pensar en la actualidad el papel social y político del arte —para lo que la obra de Benjamin, entre otras, resulta en nuestra opinión especialmente pertinente y fecunda—, nos dedicaremos a repasar brevemente algunos de los antecedentes históricos de lo que se ha denominado «arte político». El objetivo de dicho paréntesis no es sino tratar de esclarecer cuál es el lugar desde el que debe partir el pensamiento estético de nuestros días, para evitar cometer viejos errores de cuyas fatales consecuencias ha dado triste testimonio el final del siglo veinte, pero también para no entrar en círculos teóricos y conceptuales sin fin que no lleven a ningún lugar, como ocurre a veces en el ámbito académico cuando la erudición se eleva tanto en su proceso de abstracción que termina perdiendo por completo su necesaria ligazón con el mundo real.

62 Jameson, F., *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 72.

SEGUNDA PARTE. ARTE Y POLÍTICA

¿a qué viene el lamento sobre el desfloramiento político del arte mientras se sigue el rastro de todas las sublimaciones, restos libidinosos y complejos en una producción artística que abarca dos milenios?
«Réplica a Oscar A. H. Schmitz», W. Benjamin.

3.- Algunos apuntes acerca del arte político

3.1. *El surgimiento del arte político y la figura del artista comprometido*

Una de las afirmaciones sobre el arte más provocativas que la crítica de las últimas décadas ha puesto sobre la mesa es la que sostiene que la historia del arte es, a grandes rasgos, la historia de las producciones artísticas al servicio del poder imperante en cada época y lugar. Si pensamos en las grandes obras de la historia clásica del arte, desde construcciones como las pirámides de Egipto, la muralla China o las catedrales góticas, y las obras clásicas de la literatura latina y griega, hasta los retratos de las poderosas monarquías europeas y las sinfonías de Haydn, no resulta difícil encontrar la relación que tales obras mantienen con un determinado poder dominante.

Sin embargo, resulta probablemente una reducción excesiva pensar que todas las obras y prácticas artísticas han sido creadas al servicio de los poderosos, al menos si concebimos el arte como algo más amplio, en el que además de las obras monumentales y de gran repercusión, se incluyen también prácticas mucho menos grandilocuentes, como pueden ser por ejemplo la escritura de poemas como expresión de la experiencia personal o la composición de haikus que expresen la contemplación de la naturaleza, los dibujos realizados como forma de fijar un recuerdo sobre el papel, una canción compuesta a partir de una improvisación grupal o las danzas rituales para pedirle al cielo buenas cosechas. Pero como sabía Benjamin, la historia no existe salvo por

quienes la cuentan, y quienes tienen la oportunidad de escribirla y contarla siempre suelen ser los victoriosos, lo que no es diferente en el caso de la historia del arte.

Probablemente la mayor actualización histórica de esta visión ha tenido lugar durante el siglo veinte, al calor del surgimiento de los movimientos políticos revolucionarios y del arte que los acompañó. No obstante, tras los fracasos de las grandes utopías y el agotamiento de las ilusiones revolucionarias, incluso el arte más vanguardista y políticamente progresista ha sido en general incluido en esa historia del arte que gravita en torno a las luchas por el poder y la dominación. No cabe duda de que esta constatación histórica resulta necesaria y esclarecedora en muchos sentidos, pero al mismo tiempo imprime en la tarea de la historia del arte y de la estética un profundo pesimismo, como refleja este fragmento que se ha vuelto ciertamente célebre en nuestros días:

todo el arte y la ciencia que el materialista histórico perciba tiene sin duda una procedencia que él por cierto no puede contemplar sin horror. Pues todo eso debe su existencia no tan sólo al esfuerzo de aquellos grandes genios que lo han ido creando, sino también —en mayor o menor grado— a la esclavitud anónima de sus contemporáneos. No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie⁶³.

En cualquier caso, si hoy somos capaces de ver las prácticas artísticas y las obras del pasado de ese modo, como cómplices del poder y de sus luchas, es sólo porque a partir de la Ilustración surgió la estética como disciplina autónoma y, con ello, comenzó a desarrollarse una concepción de la obra de arte como materialización de la regla de la naturaleza que, como expuso Kant, es la idea fundamental, no reducible a concepto, de que todo ser debe ser un fin en sí mismo. A pesar de que posteriormente esta visión kantiana fuese derivando, por mediación de las ideas románticas, hacia una exaltación de la individualidad encarnada en la figura del genio creativo, aquel discurso ilustrado y en cierta medida idealista que defendía el carácter profano y desinteresado del arte ha calado hondo y ha llegado hasta la sociedad moderna. Quizás sea por eso por lo que

63 Benjamin, W., «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en *Obras*, Libro II, 2, *op. cit.*, pág. 80.

ahora sólo podemos contemplar los límites y las transgresiones de dicha concepción como lo hizo Benjamin, es decir, sintiendo un profundo horror.

Al menos, en lo que respecta a la visión que se tiene del arte de los siglos anteriores, porque lo cierto es que con respecto al arte de la actualidad, las posturas más generalizadas son las de una cierta negatividad y un relativismo cultural que se cree de vuelta de todo. De hecho, las citadas palabras de Benjamin anunciaban en cierto modo el ambiente de escepticismo y frivolidad que envuelve el campo de la creación artística en el presente siglo. Por un lado, ha adquirido una cierta relevancia la tendencia, creciente desde el siglo pasado, hacia una completa abstracción de las obras, pero ya no tanto por un afán exploratorio en cuanto a las formas, sino acaso por miedo a que las obras sean tachadas de partidistas o de propaganda y, con ello, de «documentos de barbarie», o acaso por una simple voluntad expresiva de los artistas que retoma los restos de la tradición impresionista sin añadirle apenas nada nuevo. Y por otro lado, se ha vuelto a la representación, especialmente con objetivos estrictamente comerciales cuando se pretende alcanzar un público masivo. Ambas tendencias, en principio opuestas, tienen en común algo esencial y es que producen un arte que, por lo general, está tan desligado de la realidad social y de sus problemáticas que difícilmente puede dar cuenta de las vidas de las personas que forman la sociedad de la que surge y tener una influencia relevante en ella. Por eso, en la actualidad suele entenderse por arte político, bien un tipo de arte asociado a siglos pasados y marcado por las guerras y las ambiciones totalizadoras, o bien un arte actual dedicado a la denuncia más o menos directa y casi siempre creada desde posiciones sociales o de clase privilegiadas.

Tal concepción de la historia del arte y de la cultura que se centra en la barbarie de la que las obras habrían sido cómplices, combinada con una visión escéptica de la política que la reduce a los ámbitos de lo beligerante y lo totalizador, parece convertir la noción de «arte político» en una especie de pleonasma, pues supone que todo el arte ha sido (y es) político en la medida en que ha estado dirigido a favorecer, apoyar o persuadir en favor de los mandatarios de turno o, en su defecto, de quienes aspiraban a detentar el poder. También hay quienes sostienen que todo arte es político simplemente por el hecho de que lleva necesariamente implícita una visión determinada y parcial del

mundo y de la realidad. Contra esta visión disolvente del arte político que parece dominar la escena de la crítica y la teoría cultural occidental, algunas personas piensan que el arte es político únicamente cuando es capaz de generar algún tipo de disenso que instiga un debate de carácter público en una sociedad.

De hecho, hubo un momento en el que la implicación política del arte fue vista como una posibilidad esperanzadora. Esto es lo que sucedió de manera significativa en Francia, donde a diferencia de lo que ocurría en países como Alemania o Inglaterra, el desarrollo de la estética se fue acercando cada vez más a la relación entre arte y política. De hecho, es habitual situar la aparición del arte político, como una actividad creativa comprometida, en la época de la Revolución industrial y específicamente en el seno de la Revolución francesa. Así, suele considerarse la pintura neoclásica de Jacques-Louis David como uno de los primeros ejemplos de arte político, en este caso directamente ligado al final del Antiguo Régimen y la instauración de la República en Francia. Aunque la figura de David y más concretamente su obra *La muerte de Marat* aparece a menudo como una especie de inauguración del arte político, surge un buen número de artistas franceses a lo largo del siglo XIX que ponen en marcha esta noción. El realismo de la pintura de Gustave Courbet y sus seguidores o la caricatura política de Daumier, al igual que autores literarios como Balzac y quizás Stendhal, realizan un arte que no sólo pretende mostrar la vida real de las clases más desfavorecidas, del campesinado y de la nueva sociedad industrial, sino que se posiciona políticamente ante esta situación mostrándose crítico con el orden establecido y acercándose en muchos casos a las ideas socialistas.

Podría decirse que en la misma época se dio además un cambio significativo en las prácticas de analistas e historiadores, quienes dejaron de fijarse en las vidas de las familias nobles, los héroes de las batallas y los monarcas más poderosos, para centrarse en las condiciones sociales de las masas campesinas y obreras, cuyas formas de vida estaban en constante convulsión. Aquellas personas dedicadas a comprender históricamente las revoluciones económicas y sociales que estaban transformando el mundo con gran velocidad, se dieron cuenta de que debían atender a las vidas de las gentes anónimas que constituyen el grueso de la sociedad, pues era en sus modos y

condiciones de vida donde podrían encontrar las claves históricas de las revoluciones, más que en las vidas de ostentación y en las luchas de poder de las élites.

Rancière ha defendido que este cambio en el enfoque historiográfico vino precedido y en cierta manera provocado por una «lógica estética» que fue adquiriendo protagonismo durante el siglo XIX, de forma paradigmática y en primer lugar a través de la novela de Balzac pero que apareció en otras expresiones artísticas de la época, como la mencionada pintura del Realismo de artistas como Courbet, Daumier o Millet y que se extendió hasta los primeros años del siglo XX mediante desarrollos muy diversos pero con un origen común, que incluyen desde autores como el joven Tolstói y Chéjov en Rusia, hasta el naturalismo de Zola, las novelas de Flaubert o incluso el teatro de Ibsen:

Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios, ese programa es literario antes de ser científico⁶⁴.

Y la lógica estética que subyace a este cambio fundamental es, según el propio Rancière, «ese pensamiento de lo verdadero del cual Marx, Freud, Benjamin y la tradición del “pensamiento crítico” son herederos: lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero»⁶⁵. Ciertamente, lo que las mencionadas obras mostraban era la vida de las personas ordinarias, las que vivían y trabajaban en el campo o en las fábricas, en condiciones muy duras y totalmente alejadas de las clases poderosas. Y ciertamente también, podría afirmarse que en esas obras comienza a surgir una nueva concepción de la belleza no ya como un ideal objetivo de perfección o de armonía, sino como un alto grado de desarrollo, trabajado y depurado, de un estilo propio que se aleja del academicismo de años anteriores. Comienzan a proliferar así las imágenes de la crudeza de la vida de las clases trabajadoras, que la burguesía no puede sino rechazar y

64 Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, Instituto de Estudios Internacionales Lom, 2009, págs. 40, 41.

65 Rancière, J., *Ibid.*, pág. 42.

calificar de obscenas e inmorales, y se representan temas que hasta entonces habían sido considerados banales en el arte por su bajeza moral y espiritual. En este sentido, la obra de Charles Baudelaire —a la que tantas páginas dedicaría Benjamin y sobre la que destacó, entre tantas otras cosas, el papel esencial que la masa jugaba en su visión de la modernidad—, se esforzó en echar por tierra la idea clásica de la belleza, reivindicando de manera totalmente consciente la concepción de una belleza de lo ordinario e incluso abiertamente de lo feo.

Es innegable que el mencionado realismo de la pintura y de la literatura francesas pretendía mostrar la realidad de la sociedad de la época, reflexionar sobre ella y evidenciar las duras condiciones de vida sin caer en idealizaciones de ningún tipo. Sin embargo, apelar a «lo verdadero» como hace aquí Rancière, entraña un riesgo que no debemos subestimar, ya que puede hacernos olvidar que toda obra de arte surge con una intención, incluso cuando ésta se encuentra en la propia obra y no fuera de ella. Atender al origen de dicha intención es lo que puede ayudarnos a comprender en qué medida las obras producidas por aquellos artistas del siglo XIX significaron un punto de inflexión y de cambio en la historia del arte, pero también hasta dónde llegaron el compromiso social y la efectividad política de las mismas, es decir, en qué punto alcanzan dichas poéticas sus propios límites.

Quizás lo más destacable, lo que supuso un hito en la historia del arte, es que el compromiso de aquellos artistas surgía por primera vez de forma clara de una elección libre y, sobre todo, de una autoconciencia en la creación artística. Porque si bien la historia del arte anterior es por lo general el reflejo, como hemos visto, de las imágenes y representaciones de quienes tenían el poder, esto no quiere decir que lo fuera de manera siempre consciente, sino que el contexto de trabajo de las personas dedicadas a las producciones artísticas las ligaba casi inevitablemente a cumplir esa función para con el poder. Esto es aplicable al arte surgido al amparo de poderosas monarquías que tenían sus artistas predilectos como los pintores de la corte, pero también a quienes creaban sus obras artísticas bajo una especie de imperativo religioso. En contraposición a esto, fue adquiriendo cada vez más relevancia la visión del artista que encarnaba una

libertad imaginativa y creativa sin precedentes, cuyo potencial político y espiritual parecía ser inagotable.

Surge así en torno a los años de la revolución francesa la figura del artista comprometido, que elige hacer un arte implicado con la causa de las clases oprimidas y en favor de los movimientos políticos revolucionarios que se encontraban en auge. Esta apuesta estética, que incluía la crítica de los graves problemas sociales producidos por la industrialización desde un punto de vista que quería ser fiel a la realidad, iba acompañada en aquel momento de un cierto compromiso político, con las revoluciones de 1848 primero y, posteriormente, con el espíritu de la Comuna de París. De esta forma, su intención a la hora de crear se inscribía en un marco político más amplio en el que pretendía influir o al que intentaba apoyar a través de las obras.

Sin duda, el debate moderno sobre la autonomía del arte tiene uno de sus orígenes más evidentes en las creaciones y prácticas artísticas surgidas en el fragor del siglo XIX francés. Y es que desde entonces, la noción de arte político ha estado presente en la estética y ha supuesto para muchos el polo opuesto a ese ideal del arte desinteresado que algunas lecturas idealistas de Kant han defendido, cuyo papel es ofrecerse para el disfrute sensorial mediante su contemplación más o menos pasiva. Como suele ser habitual en la tradición del pensamiento occidental, el debate queda constreñido por la lógica reductora del binarismo conceptual, que exige decantarse por una de las dos posturas, rechazando la otra como contraria.

Previamente hemos hecho referencia al intento de conciliación que propone Rancière con respecto al debate en torno a la autonomía del arte, postulando mediante su idea del «régimen estético del arte» la irresoluble pero necesaria confrontación entre ambas tendencias del arte —la tendencia a la autonomía de las prácticas artísticas, por un lado, y la tendencia enfocada a la funcionalidad o la aplicación de las creaciones, por el otro—, que constituye en su opinión la esencia de la estética propiamente moderna. El francés identifica esta paradójica coexistencia con el carácter inherentemente «indecidible» del arte, al que la estética debe corresponder, sin tratar de polarizarse en exceso en ninguno de los dos sentidos, aunque ciertamente se observa en sus textos una ligera inclinación a

favor de la disolución de las artes en un modo de vida más cuidadoso con la dimensión sensible.

Algunas lecturas de Benjamin han interpretado su propuesta estética en un sentido cercano al comentado de Rancière, especialmente debido a la reivindicación de una especie de nueva vida *estetizada* que el alemán parece perseguir en algunos de sus textos —entendiendo dicha estetización como algo positivo, no como se da en el capitalismo cultural—. En ocasiones, cuando Benjamin reclama el despertar de la sociedad de su condición alienada a causa del capitalismo, la estrategia que plantea parece limitarse a mostrar las grietas y los intersticios de las aparentes totalidades que rigen el mundo, con el fin de desmontarlas y resignificar los fragmentos resultantes. Así es como se propuso reconstruir la experiencia del presente, desmontando, entre otras cosas, los mitos modernos que alimentan el sistema capitalista, como veremos en la última parte del trabajo.

Sin embargo, la propuesta de una renovada vida estetizada o más atenta y cuidadosa con los aspectos sensibles de la experiencia —que surge de una lectura de Marx de tintes humanistas, mediada en el caso de Rancière por la estética de Schiller y provocada en Benjamin —, nos parece insuficiente, si lo que se intenta es acabar con el dominio del injusto sistema capitalista y proponer alternativas para una vida más libre para todas las personas. Asimismo, entendemos que la obra de Benjamin puede aportar algo más a esta empresa, como trataremos de mostrar en lo que sigue. Por eso, lo que proponemos, aún sumariamente, es tratar de aunar la defensa de la autonomía del arte y su capacidad para generar acciones de calado político.

Dicho proyecto está emparentado con otras propuestas actuales como la que Claramonte lleva a cabo mediante su *Estética Modal*, con la que propone un dispositivo teórico para comprender las prácticas artísticas en cuanto «modos de relación» capaces de articular «la especificidad del modo de reacción estético y su funcionamiento en tanto diagrama relacional abierto», arriesgándose a mantener una confianza, bastante inusual en nuestros días, en «la potencia de las intervenciones poéticas en los espacios

públicos»⁶⁶. Con esta misma confianza pero siguiendo la estela de los textos de Benjamin, la propuesta que aquí planteamos se desarrolla más concretamente partiendo del compromiso necesario para con la propia actividad creadora antes que con la obra entendida ya como su producto. Y es que para Benjamin, la posibilidad de pensar un arte políticamente efectivo pero que no conduzca a la devastación de los absolutos, requiere necesariamente una radical auto-crítica desde la propia actividad creadora que tenga como resultado un fuerte compromiso con lo que el propio modelo de la idea del arte representa, que no es otra cosa que la exigencia de libertad individual y colectiva.

3.2. *Sobre la posibilidad de un arte político en la actualidad*

Quizás en los años sesenta y setenta resultaba menos problemático hablar de arte político o, lo que quizás era más habitual, de un arte comprometido socialmente, porque casi cualquier intervención pública, en aquellos momentos convulsos, era susceptible de generar un debate político o al menos de adherirse o ser asociada con alguna reivindicación de carácter político. Algo similar podría decirse, si bien cabría realizar varias matizaciones al respecto, del arte soviético surgido tras la revolución de octubre y durante el mandato de Lenin, o de la gran corriente antifascista de las vanguardias surgidas en los años treinta y cuarenta.

Incluso podría sostenerse que hasta las últimas décadas de la segunda mitad del siglo pasado —cuando el peso de las obras de críticos como Adorno, Marcuse o más recientemente la de Benjamin, recayó ya inevitablemente sobre la espalda de toda teoría estética y cultural—, era posible mantener sin demasiados problemas que *la poesía es un arma cargada de futuro*. Claro que la segunda guerra mundial, el exterminio nazi y los asesinatos masivos en campos de hacinamiento y trabajos forzados habían echado por tierra prácticamente todo pensamiento que se mostrase optimista, incluyendo por supuesto a las posibilidades del arte y de la cultura.

⁶⁶ Claramonte, J., *Tipologías y métodos de la intervención poética*, op. cit., págs. 53-54. Para una visión más amplia y detallada de la propuesta de Claramonte remitimos a la ya citada obra *Estética Modal* (2016).

Dichas atrocidades que asolaron el mundo en el siglo XX y que pusieron entre la espada y la pared la confianza en el progreso de la humanidad, propia del más importante proyecto de la Modernidad, sirvieron para evidenciar al menos dos cuestiones relevantes sobre el arte que, aunque puedan parecer contradictorias, determinan conjuntamente la tarea constitutiva de la estética. En primer lugar, las guerras y el exterminio han sido la nefasta e irrefutable prueba de que no es en el arte donde se vive y donde se disputan las batallas más relevantes de la convivencia colectiva y que, por tanto, la vida humana depende de otras cuestiones más eminentemente necesarias, ancladas a su dimensión material.

Como supo ver el joven Benjamin en los años de su mayor implicación con la acción política estudiantil, esperar algún cambio significativo de la contemplación del arte y del placer individual derivado de ésta no es sino una postura ingenua —mantenida por una parte de la juventud alemana de su época, a la que dirigió su crítica abiertamente—, que cuanto más profundiza en el análisis y el disfrute de las formas poéticas, más se olvida de la necesidad de actuar de forma efectiva en el mundo:

Tenemos sobre el arte una opinión demasiado elevada (y la pubertad no se puede solucionar mediante la poesía). [...] Héroes y poetas sólo son para ellos multitud de bellísimas figuras oníricas a las que se aferran para no despertar. Ni Schiller ni Hölderlin pueden ayudarnos. Ni tampoco una juventud que se recrea en sus poetas preferidos y deja en paz a la escuela⁶⁷.

Pero la empresa del presente trabajo no tendría sentido si no fuéramos capaces de comprender que este aparente rechazo del arte no es tal, ni mucho menos, en el pensamiento benjaminiano. Por el contrario, lo que dicha crítica encierra es el germen de lo que será su apuesta estética madura, en la que las prácticas artísticas son indisociables del contexto social y político y, en ese sentido, han de ir de la mano de la acción transformadora provocada por una colectividad en el proceso de su propio desarrollo. Esto quiere decir que, por seguir en los términos de la última cita de

67 Benjamin, W., «Romanticismo: La respuesta del profano», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 47.

Benjamin, la escuela que pretenda estudiar el arte debe poner en práctica la autocrítica en la concepción del arte que maneje, pero también debe abandonar el individualismo del estudio y del goce estético para abrirse a una experiencia colectiva del arte, una cuestión a la que volveremos un poco más adelante.

En cualquier caso, si Benjamin criticó tan duramente las posturas pasivas e individualistas con respecto al arte no fue porque lo considerase inefectivo o irrelevante para la vida social, sino precisamente porque creía plenamente en la capacidad potencialmente transformadora y revolucionaria de la creación y la experiencia estéticas, tanto como en su capacidad totalizadora y opresora. Quizás nadie haya sabido ver con mayor claridad que Adorno la gran potencialidad que tienen el arte y la estética para generar experiencias concretas de la relación entre lo particular y lo universal, aunque lo hiciera desde la más extrema y doliente negatividad, como se evidencia en su propuesta de *dialéctica negativa*.

En este sentido, la segunda cuestión que la devastación del pasado siglo nos permite comprender tiene que ver con la idea de que las obras de arte que se creen, así como la postura estética que se preconice, resultan muy relevantes en cuanto a la imaginación histórica y política que sea capaz de manejar una sociedad. Desgraciadamente, el pasado siglo ha demostrado que las obras pueden servir de cómplices e incluso de instigadoras de la barbarie, de manera más o menos consciente pero en cualquier caso con una influencia más que significativa. Basta pensar, por ejemplo, en la importante propaganda fascista que tanto en Italia como en Alemania o España apoyó la lucha del régimen contra todo tipo de contestación social y política, ensalzó la fuerza del ejército y extendió un nacionalismo erigido sobre la derrota y la miseria de los enemigos más que sobre las propias virtudes.

Este tipo de ejemplos son la raíz de la crítica mordaz realizada por Adorno, quien condenó al arte a no poder decir ya nada inocente o constructivo sobre el mundo tras la experiencia del exterminio. Esta proclamación de la muerte del sentido y de la imposibilidad de una plenitud expresiva, tantas veces repetida por las corrientes que constituyen la heterodoxia del pensamiento posmoderno, supone para muchos la necesaria oscuridad del silencio, como una especie de vida suspendida sobre el abismo.

Sin embargo, si algo han demostrado las más interesantes creaciones artísticas de los últimos doscientos años es que es posible asomarse al abismo de la decadencia y encontrar en el silencio las formas de expresión propias de nuestro tiempo. Ana Carrasco-Conde ha reivindicado justamente esas poéticas que surgen de la decadencia y de la oscuridad del sentido, como ocurre con el teatro del absurdo de Beckett o la oscuridad y el desasosiego de las novelas de Kafka, apelando precisamente a la necesidad de sobreponerse a ese silencio, no a través de su negación o su eliminación, sino más bien haciendo que el gesto creativo se apodere de ello: «una poética que trabaja la imposibilidad, la impotencia de la palabra y el fracaso, es una poética que establece que se debe escribir porque es imposible hacerlo»⁶⁸.

Por tanto, no podemos permitirnos constatar las grandes potencialidades del arte y, al mismo tiempo, resignarnos al completo silencio por miedo a repetir viejos errores y caer en las mismas trampas de la razón y el espíritu absolutos. Lo que debemos evitar a toda costa es el olvido, pues recordar lo nefastas que pueden llegar a ser las formas totalizadoras y las pretensiones absolutas es la única manera de enfrentarnos al silencio sin caer en la violencia de la palabra. Ése fue quizás uno de los motivos por los que le resultó tan difícil a Benjamin escribir y completar su fragmentaria *Obra de los Pasajes*, si bien es cierto que probablemente fuera un proyecto cuya idea fundacional impedía su traducción a una obra completa y acabada. Sea como sea, la estrategia que siguió el propio Benjamin y que, a la sombra del siglo XX, parece la más adecuada, es la que Francisco José Martínez ha expresado en varias ocasiones, que no dista mucho de la de autores como Deleuze o Guattari: «frente al habla plena, inalcanzable, no el silencio, sino la lengua menor y la línea de fuga»⁶⁹.

Unas líneas de fuga, eso sí, que deben seguir siendo radicales en cuanto a sus propuestas políticas y cuya creatividad ha de estar enfocada a generar relaciones fecundas, tanto entre los conceptos que se pongan en marcha como en el ámbito social al que se dirijan. Porque tampoco estamos dispuestos a abandonar la idea de que el arte

68 Carrasco-Conde, A., «Los bucles de lo grotesco», en *El pensador vagabundo*, Madrid, Eutelequia, 2011, pág. 268.

69 F. J. Martínez, «Una mirada crepuscular sobre nuestra época», *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n.º 36, Madrid, UNED, 2015, pág. 439.

pueda entrañar una efectividad política, por muy denostadas que estén actualmente este tipo de posturas⁷⁰. De hecho, en las últimas décadas han gozado de cierta popularidad teorías que —para disgusto de Badiou—, resaltando el carácter misterioso, inefable e inabarcable de las obras artísticas, han sobre-elevado el arte llevándolo tan lejos y reduciéndolo tanto al ámbito individual que ha quedado más allá de lo que realmente puede ser expresado o experimentado por una colectividad. Probablemente haya influido en la expansión de estas ideas la gran influencia que en las últimas décadas ha tenido la obra de Heidegger y sus lecturas nietzscheanas, por lo que respecta a una concepción etérea y sublime del arte, pero también, al hilo del escepticismo y el rechazo de la cultura de masas que el Heidegger de *Ser y tiempo* comparte con autores en principio alejados como los críticos de la Escuela de Fráncfort, debido al clasismo cultural que, en el fondo, se desprende de su caracterización de la sociedad moderna mediante su noción del *das Man*. Hay otras condiciones que han alimentado esta sobreestimación del arte, como la esperanza resignada de que es en el arte donde puede encontrarse el último reducto para la redención de la humanidad, siendo la de Benjamin una de las obras que lo han provocado mediante fragmentos como el que sigue:

el único remedio, en espera de que llegue el asalto final, es volver la mirada a lo extraordinario, lo único que todavía nos puede salvar. Este estado de máxima atención y carente de queja es lo que podría producir realmente el milagro, al hallarnos en contacto misterioso con esas mismas fuerzas que nos asedian⁷¹.

Pero ya lo advertíamos al comienzo, la obra de Benjamin está repleta de contradicciones, algunas de las cuales conducen ciertamente a callejones sin salida, mientras que otras son sólo contradicciones aparentes e incluso lo que Benjamin denominaba «imágenes dialécticas». En este caso, se aprecia el mismo tinte derrotista y

70 Aunque suele pasarse por alto, cabe mencionar que uno de los principales obstáculos para pensar de forma positiva un arte político en la actualidad no tiene tanto que ver con ninguna característica propia de las prácticas artísticas, sino que más bien se debe a que la noción de política que está más extendida en nuestra sociedad es una versión degradada y pervertida de la misma. La política real, entendida como debate público de las diferencias, que sabe avanzar poniendo en relación los desacuerdos, ha sido evacuada en el panorama actual.

71 Benjamin, W., *Calle de dirección única*, Madrid, Abada, 2011, pág. 22.

la misma advertencia contra todo optimismo ingenuo que impregnan la obra *Sobre el concepto de historia* pero, al igual que ahí, es necesario tener presente el carácter estrictamente inmanente que determina su mesianismo y la categoría política aplicable a su concepción de lo extraordinario y de lo misterioso, lo que exige necesariamente poner en relación como en una constelación conceptual varios de sus textos al mismo tiempo. Sólo de esta manera es posible interpretar la «atención a lo extraordinario» como una alusión al ímpetu reconstructivo de la experiencia que lo acercó al surrealismo, o ver en «el contacto misterioso con las fuerzas que nos asedian» la más importante apuesta benjaminiana, que consiste en situar el camino hacia la liberación de los individuos en las formas alienadas propias del capitalismo como son la moda, el consumo o las nuevas tecnologías. Al fin y al cabo, lo que realmente quisiera o pensara el propio Benjamin al escribir cada uno de los fragmentos es irrelevante, ya que lo importante es lo que tales fragmentos, puestos en relación unos con otros a la luz del presente, puedan aportarnos para tratar de abordar los problemas actuales.

Por lo tanto, retomando la cuestión de la posibilidad de un arte político tras la experiencia desoladora del siglo XX, debemos decir con Benjamin que no sólo es posible sobreponerse al silencio sino que, de hecho, es necesario hacerlo. Porque la recuperación del pasado tantas veces reivindicada por él, y a la que ya hemos aludido en varias ocasiones, no es sólo una actividad que nos permite apoderarnos de nuestro presente a través de una conciencia positiva y creativa de la memoria y la tradición, sino que además exige llevar a cabo la ineludible tarea de hacer justicia a todas las personas que murieron en nombre de la libertad, que es, en palabras de Benjamin, «el mayor bien histórico». Si hay un carácter utópico en el pensamiento de Benjamin, éste sin duda se nutre, como el *Trauerspiel* alemán, del recuerdo del sufrimiento y de los muertos que la lucha ha dejado atrás, más que de la proyección de los ideales de libertad y emancipación en un futuro indeterminado: «Como Walter Benjamin sabía, no son los sueños de los nietos liberados los que espolean hombres y mujeres a la revolución, sino los recuerdos de los ancestros esclavizados»⁷².

72 Eagleton, T., *La estética como ideología*, op. cit., pág. 288.

4.- La mediación estética

La técnica no es, en cuanto tal, el dominio de la naturaleza, sino el dominio de la relación de la naturaleza con lo humano.

«Calle de dirección única», W. Benjamin.

Pilar Carrera y Jenaro Talens, en el texto introductorio con el que presentan la selección de fragmentos benjaminianos de su reciente libro *Mediaciones*⁷³, aluden implícitamente a la idea de técnica que hemos descrito en la primera parte, introduciendo las expresiones «dispositivo retórico» y «modo discursivo de mediación». Con estos conceptos pretenden enfatizar la carga teórica y política que se inscribe en cada «manera de contar» y, sobre todo, la tan necesaria como compleja conjunción reclamada a menudo por Benjamin de escritura y acción, o si se prefiere, ya que es extensible en ese sentido atendiendo a la propia obra benjaminiana, de creación artística y revolución social y política. Por eso, si bien la lectura que Carrera y Talens proponen sólo alcanza en las escasas líneas de su desarrollo a señalar la importancia de la noción de mediación en la escritura benjaminiana y, por ende, en su pensamiento, resulta muy acertada al subrayar que dicha mediación está en la base de la escritura defendida y puesta en práctica por Benjamin: una escritura efectiva capaz de subvertir en cierto modo la lógica medios-fines, manteniéndose sin embargo en el interior de dicha relación aunque desmontando al mismo tiempo las relaciones unidireccionales y reductivas que la determinan generalmente. Además, se trata de una mediación no instrumental y que rechaza las posiciones fuertes de sujeto y objeto que han determinado en la modernidad las relaciones de los seres humanos con el entorno y la naturaleza. Veamos pues cómo se articula esta idea de la mediación de la escritura y el arte que hemos denominado *mediación estética*.

Por regla general, esta relación entre escritura y acción o entre arte y política ha sido pensada mediante la lógica instrumental de los medios y los fines: o bien la escritura es

73 Benjamin, W., *Mediaciones*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017.

un medio para justificar las acciones realizadas, o bien la escritura plantea las motivaciones para llevar a cabo una acción futura; de forma análoga, el arte bien puede ser el medio para expresar un contenido de tendencia y, con ello, promover una postura política, o bien aludir explícita o implícitamente a hechos, personas o grupos que sean políticamente relevantes con el fin de justificarlos o denunciarlos. En cualquiera de estos supuestos, la escritura y el arte son reducidos a mero medio al servicio de fines externos a sí mismos, lo que supone para Benjamin una violenta degradación tanto de la escritura y el arte como de la acción política como tal.

Una crítica de este tipo contra la instrumentalización de la escritura la aplicó Benjamin duramente contra la prensa y la actividad periodística, llegando a calificar su tiempo como una «época ruidosa en la cual retumba la espantosa sinfonía de los actos que producen noticias, y de las noticias culpables de actos»⁷⁴. Lo cierto es que encontramos en el pensamiento de Benjamin una difusa pero importante línea entre lo que consideraba una devastadora instrumentalización de las obras y la positiva efectividad política de las mismas. Por eso, una primera diferenciación que conviene realizar para situarnos en la discusión y tratar de dilucidar el límite, consiste en separar las prácticas artísticas o creativas concebidas como medios de las prácticas concebidas como fines. Y es que para Benjamin la efectividad real esperable de una obra ha de surgir de sí misma, es decir, haciendo de su proceso de creación un fin, de modo que la obra resultante sea, a su vez, un fin en sí misma.

Para comprender mejor este punto de vista ante la actividad creadora resulta esclarecedor lo que Roland Barthes escribió sobre dos posturas contrapuestas en la actividad de escribir: la del *écrivain*, para quien escribir es sólo un medio al servicio de sus acciones, a través de la que pretende demostrar, explicar o justificar lo que ocurre en el mundo; y la del *écrivain*, para quien la escritura es un fin, un modo de expresión y de estar en el mundo que no se dirige fuera de sí, sino que se desarrolla mediante su propia intensificación. A pesar de que el propio Barthes describió la escritura como una

74 Benjamin, W., «Karl Kraus», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 345.

actividad que generalmente se sitúa entre ambas posturas, sin limitarse nunca por completo a una de ellas, Benjamin habría preconizado la postura del *écrivain*.

En cualquier caso, esta fijación por *quedarse en el lenguaje* entraña el peligro de caer en una autorreferencialidad de los medios que se olvida de la búsqueda de unos fines a los que apuntar, como puede verse en las obras de arte que se agotan en su interminable remisión a su forma. Por eso, como sugería Barthes, la auto-exploración del medio como fin primero debe remitir a un fin exterior no previamente determinado sino extraído de la experiencia y del constante despliegue del medio (de la obra), poniendo en marcha la siempre renovada mediación.

En resumen, en el momento mismo en que el trabajo del «écrivain» se convierte en su propio fin, recobra un carácter mediador: el «écrivain» concibe la literatura como fin, el mundo se la devuelve como medio; y en esta *decepción* infinita, el «écrivain» reencuentra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, *en definitiva*, como una respuesta⁷⁵.

Esa «decepción» no es sino lo que empuja a la escritura como forma de relación con la realidad, que si bien es consciente de su incapacidad para abarcar la comprensión del mundo como totalidad, logra generar nuevas preguntas que, a su vez, son abordadas como fines para quien escribe. En un sentido similar, Luis Ignacio García ha defendido que en el pensamiento de Benjamin la noción de *mediación* —que define como «medialidad pura», haciendo referencia a la opacidad constitutiva del «misterio del lenguaje» que niega, con su «pureza», toda pretensión de alcanzar una eficacia instrumental—, «traza el ámbito de la convergencia estructural entre la teoría lingüística y la teoría política» del autor⁷⁶. Dicha convergencia se debe al rechazo, compartido tanto en el ámbito del lenguaje como en el de la política, de la instrumentalidad entendida como la sumisión frente a fines ajenos.

75 Barthes, R., «*Écrivains*» y «*écrivants*», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pág. 179.

76 García, Luis Ignacio, «Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin», *RECIAL*, vol. 6, n.º 8, 2015, pág. 3.

Pero este rechazo de lo instrumental en el lenguaje y en la acción no se traduce en una negación de la mediación, ni en el sentido modernista que limita su actividad a la observación de los medios (los «meros medios») y los materiales, ni tampoco apelando a lo radicalmente indecible e inexpresable del lenguaje y de la acción, en cuanto misterio absoluto del mundo, lo que correspondería a una postura de cariz romántico. Por el contrario, lo que genera es la interminable dedicación a los medios mismos, que no carecen de finalidad sino únicamente de objetivos prefijados o importados de su exterior. En este sentido, la relación entre escritura y acción no puede consistir en una fusión de ambas que haga derivar la una de la otra, ni tampoco en una conjunción armoniosa que reduzca la potencia que entraña cada una en su especificidad, sino que ha de ser en todo caso una especie de encuentro repentino. Y el resultado de este encuentro, que sucede como un choque fortuito, será precisamente la chispa de donde surja la efectividad de las obras. Una efectividad que surge, como escribió Benjamin en una temprana carta a Martin Buber⁷⁷, de la «concentración intensiva de las palabras» y no de la extensión de unos fines mediante el lenguaje: «La única eficacia no devastadora es aquella que se ejerce no *a través del* lenguaje, sino *en* el lenguaje, y sólo al ejercerse *en* el lenguaje puede tornarse eficaz *a través* suyo también»⁷⁸.

De esta forma, lo que se da es una búsqueda constante de la inmediatez de toda mediación o, en otras palabras, el potencial generativo de relaciones que se desprende de la comunicación en cuanto acto expresivo compartido. Justamente porque sobreponía la potencia comunicativa y relacional de la inmediatez de los medios a la imposición de objetivos o a la mera transmisión de contenidos, Benjamin no pudo sino lamentarse por la reducción de la teoría del lenguaje a teoría de la información que numerosos autores llevaron a cabo durante el siglo veinte, considerando que estaba basada en una

77 Benjamin redactó en 1916 una carta a Martin Buber rechazando la invitación que éste le había hecho para participar en la revista *Der Jude* que él dirigía. Mostrando su rechazo antes las posturas favorables a la guerra del anterior número de la revista y, entre líneas, su desacuerdo con la visión del judaísmo del propio Buber, Benjamin se negaba a aceptar la invitación. Lo interesante de la carta es que se trata de una especie de alegato en contra de la instrumentalización del lenguaje y una tentativa, tan oscura y esquiva como rica en posibles interpretaciones, de una posible teoría de la escritura efectiva. Una versión íntegra de la carta traducida al español puede encontrarse en García, L. I., *Ibid.*, págs. 4-6.

78 García, L. I., *Ibid.*, pág. 7.

«concepción burguesa» que entiende el lenguaje como una herramienta al servicio de la expresión y la auto-afirmación egoísta de los sujetos. Esto nos lleva a considerar el binomio fundamental sujeto-objeto que condiciona la relación de los seres humanos con el entorno objetual, cuya concepción filosófica tradicional constituye la otra parte de la crítica benjaminiana a la instrumentalización del lenguaje y, por tanto, un obstáculo para la efectividad de la escritura.

Así pues, la mediación sujeto-objeto, con el grado de desarrollo con el que se expresa en la dialéctica materialista y negativa de Adorno, es fundamental para completar la comprensión, en ocasiones de difícil seguimiento, de la mediación que se encuentra en la base del pensamiento de Benjamin. Para Adorno, se trata de presentar ambos polos, sujeto y objeto, no desde un dualismo disyuntivo o excluyente, sino como una remisión recíproca, necesaria e ineludible, en el análisis de cada uno de ellos, donde la idea de mediación juega un papel fundamental:

La dialéctica negativa se dirige a la búsqueda de la objetividad que permanece oculta en las condiciones constitutivas de la subjetividad; se trata, pues, de comprender una relación inmanente y material entre sujeto y objeto, no basada en la identidad o la trascendencia, sino en su recíproco carácter mediado⁷⁹.

Este carácter necesariamente mediado es aplicable, asimismo, a la pareja formada por el pensamiento y la experiencia, que el idealismo y el positivismo se han empeñado en presentar como momentos antitéticos. Como evidencia la crítica de Adorno, ambas posturas se equivocan porque conciben el objeto como lo radicalmente otro del sujeto, olvidando la dependencia sujeto-objeto que exige la mediación en cuanto su principio constitutivo, y obviando que, de hecho, la objetualidad se extiende al sujeto en virtud de su materialidad compartida⁸⁰. Así, el arte puede ser presentado por Benjamin también como el medio de la reflexión, precisamente porque la experiencia estética de una obra siempre remite en cierto modo al pensamiento subjetivo y, a la vez, porque el

79 Escuela, Chaxiraxi M.^a, «Prioridad materialista del objeto. Sobre la mediación sujeto-objeto en la obra de Theodor W. Adorno», *Daimon*, n.º 70, 2017, pág. 187.

80 Escuela, C. M., *Ibid.*, pág. 189.

pensamiento del sujeto, cuando quiere alcanzar al objeto con un afán comprensivo, sólo puede hacerlo a través de la experiencia sensible del mismo.

Sólo de esta forma, manteniendo operativo el carácter mediado de toda experiencia —lo que constituye en Benjamin el fundamento conjunto de las teorías del lenguaje y de la acción política, convirtiendo la efectividad del arte en el resultado de un proceso de mediación estética—, será posible subvertir la lógica de la instrumentalización de los medios y los fines aplicada a la escritura y a la creación artística en general, así como la violenta postura estructural del sujeto absoluto que ha colmado la tradición filosófica y que impide una relación no dominadora con el mundo.

5.- Condiciones del arte

*Lautréamont nos dijo: «La poesía ha de ser
hecha por todos, no por uno»*

«Sobre el lugar social del escritor francés»,
W. Benjamin.

Como comentábamos en las primeras páginas, Benjamin proclamó la politización del arte, pero ya hemos visto que no se trataba de ninguna postura ingenua producida por el entusiasmo de los gritos de la revolución y las promesas de emancipación. En cambio, partiendo de una atenta conciencia histórica y de una minuciosa revisión de la modernidad capitalista como sistema dominante, Benjamin reivindica un arte político cuya concepción incluye una fuerte crítica de la instrumentalización que pone en un primer plano la *mediación* como modo de relación esencial; y también una crítica, más profunda si cabe, de la violenta posición del sujeto absoluto que domina la naturaleza mediante el despliegue destructor de la técnica.

Pero aún queda por analizar una última cuestión para comprender cómo se articula esta idea de la politización del arte y de la estética en el conjunto del pensamiento benjaminiano, y será esclarecer qué entiende Benjamin por «obra de arte». Esta

aclaración resulta fundamental por diferentes motivos: primero, como es obvio, para saber de qué estamos hablando cuando nos referimos al arte o cuando reivindicamos su poder relacional y político; segundo, porque nos permite establecer una suerte de cerco teórico mediante el cual enfrentarnos a la idea pluralista, tan popular en nuestros días, de que todo vale y todo puede ser arte; y tercero, porque todo el despliegue del pensamiento de Benjamin —que incluye, además de lo que se refiere expresamente al arte, su historia y su experiencia, cuestiones como la crítica a la noción moderna de historia o la dimensión marxista de su pensamiento político—, se cifra en la aplicación de esta visión del arte al resto de aspectos de la vida y del pensar, desde las teorías del lenguaje y del conocimiento hasta la política y la ética, pasando por la tarea historiográfica y el análisis de los diferentes modos de experiencia.

Al fin y al cabo, Benjamin no fue el primero en entender la vida como una especie de obra de arte, pues ya en Nietzsche encontramos la idea de «la voluntad de poder entendida como arte», lo cual implica comprender el carácter esencialmente interpretativo de la experiencia humana, pero sobre todo la exigencia de auto-análisis y auto-producción que el hecho de vivir entraña. Como lo expresa el propio Nietzsche:

Dar estilo al propio carácter es un arte grande y raro. Emplea este arte quien alcanza a ver cuanto ofrece su naturaleza en fuerzas y debilidades y lo inserta en un plan artístico hasta que cada cosa aparece como arte y razón⁸¹.

Ese «plan artístico» no es sino la conciencia de que toda vida digna debe ser capaz de desarrollarse en función de sus propias necesidades y posibilidades. Y esto es justamente lo que Benjamin quería plasmar en la que tendría que haber sido su mayor y más completa obra, la *Obra de los Pasajes*, nada más y nada menos que el «despertar» de la sociedad de su condición alienada y el consiguiente despliegue de sus plenas capacidades creativas y auto-productivas. Trataremos de ver a continuación cómo en los textos de Benjamin y, más concretamente, en su concepción del arte, va surgiendo una vía fértil para continuar con la reflexión, iniciada por Nietzsche, de la vida en términos

81 Citado en Claramoonte, J., *La república de los fines*, Murcia, Cendeac, 2007, pág. 137.

estéticos pero que, sin embargo, el propio Nietzsche no fue capaz de desarrollar: «no logrará articular su pensamiento en torno a la producción de la socialidad, las formas de vida y los modos de hacer a los que él mismo se abocaba»⁸².

Pues bien, a través de una lectura acumulativa y complementaria de los textos de Benjamin, es posible concluir que para él hay dos condiciones fundamentales que toda obra debe cumplir para ser considerada artística. Lejos de pretender zanjar una cuestión tan compleja y que tantas y tantas páginas ha llenado en el ámbito de la estética como es ofrecer una definición completa de lo que es el arte, considero que esta concreta caracterización de la noción de obra de arte puede resultar de gran utilidad para comprender la dimensión profundamente estética del pensamiento de Benjamin, para analizar el panorama artístico y cultural de la actualidad y, lo que resulta aún más importante, para encontrar a través de sus textos formas de imaginar en el presente futuros alternativos inmanentes.

5.1. *Criticabilidad inagotable*

La primera de las condiciones del arte se refiere a la idea, tan extensa y lúcidamente expresada por Kant, de que una obra de arte no se agota en sus interpretaciones y que, además, sus posibles interpretaciones no se limitan a un número determinado. Esto equivale a decir que todo dispositivo artístico, al igual que las ideas estéticas, no es en ningún caso reducible a concepto y no puede abordarse por completo desde las estructuras rígidas de la racionalidad metafísica. Esto también quiere decir que una obra de arte, por su propia constitución, mantiene siempre un carácter abierto e inacabado, susceptible de ser continuamente expandido y completado. Por eso la crítica es tan importante en la actividad filosófica de Benjamin, pues supone el resultado de combinar, por un lado, el compromiso de la escritura derivado de la necesidad de sobreponerse al silencio y, por el otro, la conciencia de que la experiencia estética entraña una gran potencialidad en cuanto modelo generativo y forma relacional que continuamente suscita nuevas lecturas y, por tanto, alimenta la reflexión.

82 Claramonte, J., *Ibid.*, pág. 140.

Sin embargo, esta idea de la criticabilidad inagotable de las obras tampoco debe ser entendida en un sentido elitista, propio de la clásica separación entre alta cultura y cultura popular, haciendo del arte y de su comprensión una actividad alcanzable sólo por unos pocos. En este aspecto debemos ser claros, al menos todo lo claros que se puede ser al respecto de una cuestión tan compleja como es el lugar que ocupa (o debe ocupar) el arte en una sociedad: cuánto más rica sea una obra en cuanto a posibles interpretaciones y desarrollos de sus formas expresivas, mayor será su capacidad de extenderse mediante la generación de relaciones fértiles entre formas y modos de experiencia; pero esto no es más válido para una ópera de Wagner o una obra de Duchamp que para una danza tribal, un cuento tradicional o una *videoperformance*.

Claro que toda obra contiene unos límites que le son inherentes, más allá de los cuales sus capacidades expresivas pierden todo su potencial, por lo que esta proclamación de su carácter inagotable no debe confundirse con la idea de que cualquier lectura de una obra es válida en la medida en que surge de la subjetividad, y ésta no puede ser juzgada externamente. Y es que Benjamin reconoce una cierta necesidad interna en las obras de arte, una necesidad que no es esencia inmóvil sino que, al contrario, se actualiza constantemente y siempre está abierta a la influencia significativa de acontecimientos que en cuanto accidentes inesperados son, como lo ha expresado F. J. Martínez, «las ocasiones del surgimiento del cambio de los sistemas, el origen de devenires inéditos que interrumpen el desarrollo evolutivo de los sistemas, por ello son centrales en el surgimiento de novedad»⁸³.

En este sentido, una de las ideas más importantes que Benjamin extrae y recoge de su análisis en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* es la que concibe la crítica como una actividad cuyo objeto no es ya determinar si la obra expresa la esencia del arte —que tradicionalmente había sido definida mediante la idea de belleza o de la inspiración de una emoción—, y tampoco se limita a ofrecer «una particular valoración subjetiva de la obra en el juicio de gusto»⁸⁴. El objetivo de la crítica es, por el

83 Martínez, F. J., «Autocrítica de la razón utópica. Por un marxismo de la contingencia», *Daimon*, suplemento n.º 4, 2011, pág. 303.

84 Benjamin, W., «El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán», en *Obras*, Libro I, 1, Madrid, Abada, 2010, pág. 80.

contrario, hacer posible a través de sí «la consumación de la obra»⁸⁵. Una tarea que, paradójicamente, es consciente desde el principio de su propia insuficiencia, porque a medida que se desarrolla da cuenta de su incapacidad insalvable para consumir su objeto. Y es que, como hemos dicho, no hay clausura posible de la obra de arte porque, de hecho, «el valor de la obra depende única y exclusivamente de si hace o no posible en general su crítica inmanente»⁸⁶.

Así, del mismo modo que Derrida sostiene, tras recuperar la sentencia nietzscheana sobre la prevalencia de las interpretaciones, que «el lenguaje lleva en sí mismo la necesidad de su propia crítica»⁸⁷, Benjamin defenderá que las obras de arte también contienen en sí mismas la necesidad de su crítica. Y atender a dicha necesidad se le presenta, como a los románticos que tanto leyó, como la mejor manera —acaso la única viable y «no devastadora»— para desplegar su pensamiento. No en vano define el arte como una forma privilegiada del medio de la reflexión. Si el arte contiene en sí mismo la necesidad de su crítica es porque ésta es la manera en la que la obra se despliega plenamente, alimentando y enriqueciendo la reflexión en su propio desplegarse.

El sujeto de la reflexión es en el fondo el producto artístico mismo, y el experimento no consiste en la reflexión *sobre* un producto que no podría, como pretendía la crítica romántica de arte, alterar esencialmente, sino en el despliegue *en* un producto de la reflexión...⁸⁸.

Por lo tanto, una obra de arte es tal cuando su limitación individual y contingente remite, por un lado, a lo inagotable de sus interpretaciones y, así, a lo infinito de la reflexión; y, por otro lado, responde a una necesidad de lo que Benjamin denominó, siguiendo a los románticos, «el absoluto del arte». Porque la concepción de una necesidad interna de las obras es extensible al conjunto de lo que podría considerarse la historia de las formas estéticas —incluidas las formas de la experiencia vital—, lo cual es

85 Benjamin, W., *Ibid.*, pág. 106.

86 Benjamin, W., *Ibid.*, págs. 78, 79.

87 Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos, 2012, pág. 390.

88 Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, op. cit.*, pág. 67.

defendible, como debe quedar claro, sin perjuicio de que se mantenga firme la concepción necesariamente histórica y contingente del devenir, tanto del arte como de la humanidad, y de la ausencia de un destino prefijado y determinado que pudiera implicar una idea sustancial de una teleología y de un origen absolutos.

Resulta interesante a este respecto la lectura que Zunzunegui realiza del análisis estructural de los mitos llevado a cabo por Lévi-Strauss, pues en ella muestra una aplicación de dicho método estructural a la concepción de un cierto progreso del arte que, como señaló el joven Benjamin, se equivoca al «ver lo extraordinario en lo individual, en vez de verlo en el devenir del ser humano, en la historia de la humanidad»⁸⁹. El método de Lévi-Strauss se centra, como explica Zunzunegui, en buscar las características inherentes a los sistemas míticos con el fin de comprender el tipo de orden específico que los rige, pero buscando *en* los propios mitos, de forma que cada nueva interpretación de estos se integra «con naturalidad» en las versiones conocidas previamente.

Corolario que nos importa a la hora de acercarnos al arte: la necesidad de colocar cualquier obra sobre el fondo de transformaciones que le ofrecen aquellas otras con las que necesariamente dialoga. [...] Si el mito no es, en último término, más que una perspectiva sobre otro mito, la obra de arte no es sino aquello que nos permite releer, enriqueciéndolas, otras obras que la han precedido en términos genéticos pero con las que forma un sentido que sólo revela su coherencia en términos generativos⁹⁰.

Así, la crítica de arte forma parte de un proceso interminable cuyo motor es la reflexión: se define como la tarea de poner en relación cada obra individual con lo que Benjamin denominó, bajo un influjo notable del romanticismo, «la infinitud del arte» en su conjunto, con el fin de comprender las relaciones de necesidad que se dan en los dos sentidos y que permite enriquecer tanto la obra objeto de la crítica como aquellas otras obras con las que se comunica. Y en la medida en que la reflexión que se despliega a

89 Benjamin, W., «Romanticismo», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 44.

90 Zunzunegui, S., *Al acecho del mensaje*, *op. cit.*, pág. 35.

través de las obras de arte es continua y no puede ser clausurada, cabe pensar que el arte entraña un enorme potencial político, dado que siempre está abierto a acoger nuevas formas imaginativas. Es en este punto donde aparece la segunda condición del arte, que se refiere precisamente a la articulación política de esa criticabilidad de las obras.

5. 2. *Generar comunidad*

Mientras la condición de la criticabilidad inagotable de las obras se refiere principalmente a la provocación de una reflexión individual, la segunda condición tiene que ver con la capacidad que despliegue la obra de arte para convocar a un grupo de personas que puedan de alguna forma compartir la experiencia estética. Benjamin planteó esta segunda condición del arte ya en sus años de estudiante, cuando describía qué cabía esperar de una velada literaria estudiantil que quisiera serle fiel al arte: «una velada en la que el espíritu comunitario de los estudiantes se confronta con el arte»⁹¹. Y la obra ha de ser capaz de mantener viva su capacidad evocadora y su interés ante tal *confrontación* con la comunidad. Más aún, la obra debe adquirir su mayor potencia justamente al salir airosa de dicha relación con la comunidad, pues la consumación de la obra a la que nos referíamos antes se refiere aquí sobre todo a la generación de comunidad en torno a sí.

La propia crítica de arte puede ser una estrategia enfocada en este sentido. Como la entiende Benjamin, la crítica se enfrenta al reto no sólo de desplegar la reflexión a través de las obras, pensando *en* y *desde* ellas, sino también de funcionar como medio para pasar de una experiencia individual a una experiencia colectiva. Se trata de la vieja cuestión en torno a cómo articular lo particular y lo universal sin que ello signifique priorizar uno de los polos olvidando o incluso rechazando el otro: en una dirección, aferrarse a lo particular y a lo que constituye su diferencia frente a todo lo demás puede llevar a posturas cercanas al relativismo cultural posmoderno que, por miedo a eliminar la riqueza de las diferencias, no es capaz de apostar por una vida en común realmente compartida; y en la otra dirección, enfocar los esfuerzos hacia lo colectivo puede

91 Benjamin, W., «Veladas literarias estudiantiles», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 71.

desembocar en un rechazo de las particularidades que elimine las posibilidades de desarrollo de éstas en favor de discursos y modos de vida unitarios y, por tanto, basados en algún tipo de imposición.

Adorno, al igual que Benjamin, defendía que para lograr dar este paso fundamental de lo particular a lo universal, era necesario mantenerse en la materialidad de la experiencia particular y no caer en la violencia de imponer o introducir «desde fuera» lo universal, forzando la unidad y la identidad que terminan eliminando el carácter fragmentario e incompleto que constituye toda experiencia de lo particular. A este respecto, Adorno escribiría que «lo universal de la belleza no puede comunicarse al sujeto de otra forma que en la obsesión por lo particular»⁹². En cualquier caso, si limitamos la reflexión sobre la relación entre lo particular y lo universal al ámbito abstracto de la teoría estética, nos olvidamos de la que fue, para Marx, la más importante aspiración de su pensamiento: la creación de una auténtica teoría, la que contiene en sí el impulso para la praxis que debe acompañar a la crítica y la denuncia de las condiciones sociales.

Tratando de corresponder a esta aspiración de Marx, Claramonte ha analizado las principales poéticas que se manejan en la actualidad, describiendo tanto sus puntos fuertes como los aspectos en los que resultan insuficientes, con el fin de vislumbrar sus posibles articulaciones políticas. Así, ha observado que, por un lado, las *poéticas de denuncia* logran una gran repercusión mediática, estando muy presentes en los circuitos habituales del arte (museos, convenciones, circuitos, etc.), sin dejar de estar «volcadas en lo fundamental a la producción de obra mediada por un artista convenientemente identificado y acreditado que cuida la factura formal y la presentación de su trabajo»⁹³. Sin embargo, no alcanzan una efectividad política real en la medida en que no logran articularse con los grupos sociales con los que su contenido guarda una estrecha relación: «parece que a la eficacia mediática de estas prácticas no suele acompañarla ni

92 Adorno, T. W., *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 74.

93 Claramonte, J., *Tipologías y métodos de la intervención poética*, *op. cit.*, pág. 49.

la articulación social y política real ni una especial sutileza para captar los niveles en que opera lo político en las sociedades del capitalismo tardío»⁹⁴.

Por otro lado, las *poéticas colaborativas* surgen con el objetivo central de articularse efectivamente con redes y movimientos sociales y servir a éstas aportándoles modos de expresión y de comunicación, pero no logran por lo general desarrollar y mantener una unidad formal y una contundencia en cuanto obra de arte, ni tener un impacto mediático significativo, en parte por la mencionada falta de *potencia artística*, y en parte debido a su necesidad inherente de mantenerse cerca y a disposición de los grupos sociales con los que se relacionan y de hacerlo en contextos políticos reconocidos y socialmente reconocibles.

Claramonte identifica una tercera tendencia del arte que ha adquirido cierta relevancia en los últimos años. Se trata de la *poética relacional*, que si bien ha pretendido cubrir las importantes carencias de articulación política que tiene la cultura de la sociedad posmoderna, se ha limitado a desplegarse «en el seno de los circuitos más tradicionales del mundo del arte, redefinidos ahora —no sin una cierta complacencia— como nuevos laboratorios de experimentación social»⁹⁵, con lo que «no ha conseguido ni la efectividad mediática del “arte de denuncia” ni la articulación social efectiva del “arte colaborativo”»⁹⁶.

Atender a estas insuficiencias de las poéticas más comunes en la actualidad supone el mayor reto del arte y de la estética en nuestros días. Por decirlo de otra forma, la verdadera dificultad para el arte efectivo reside en la capacidad de crear obras a la altura de la creatividad desplegada en los momentos de ruptura y de eclosión política y estética, una vez que se ha alcanzado un momento de cierta estabilidad, siendo además capaces de acoplarse con los movimientos sociales y de responder y dar cuenta de sus problemáticas. Hay quienes piensan que se debe mantener un espíritu rupturista constantemente, centrándose en generar obras novedosas y de gran impronta experimental, lo que generalmente vuelve muy difícil una articulación social efectiva

94 Claramonte, J., *Ibid.*, pág. 50.

95 Claramonte, J., *Ibid.*, pág. 52.

96 Claramonte, J., *Ibidem*.

por su compleja recepción; y hay quienes defienden una especie de estetización más moderada de la vida de la que tratan de sacar partido sobre todo las mencionadas poéticas relacionales, que siendo conscientes del papel que lo cultural ocupa en la sociedad capitalista actual, intentan dotar de cierta *artisticidad* a las experiencias cotidianas, con el contrapunto de que, o bien pasan desapercibidas para la mayoría de la sociedad, o bien acaban alimentando al sistema entrando al juego del mercado.

Esto provoca una situación en la que el arte se encuentra polarizado, una vez más, entre su elevación por encima de la vida, lo que lo aleja de la sociedad y lo vuelve elitista e inalcanzable, y su reducción y disolución en la vida ordinaria, lo que aplaca su capacidad de aportar algo realmente nuevo y enriquecedor a la experiencia vital de las personas y de las comunidades. La primera tendencia no es sino una versión desfigurada del momento en el que el arte, con la llegada de la modernidad, hubo de sustituir el papel social que anteriormente había ocupado la religión, volviéndose una especie de liturgia moderna que se encuentra, por lo demás, muy limitada en cuanto a su capacidad aglutinadora y completamente vacía en cuanto a su efectividad política. Una postura que quedó perfectamente ilustrada en el siguiente fragmento de Benjamin: «La expresión de la gente que se mueve por las galerías de pintura muestra una mal disimulada decepción ante el hecho de que ahí tan sólo hay cuadros»⁹⁷. La segunda tendencia, como hemos comentado, está tan profundamente atravesada por la lógica mercantil del capitalismo que difícilmente puede enfocarse a generar experiencias compartidas que logren escapar de las rígidas estructuras de dicho sistema.

Llegados a este punto, es evidente que la politización del arte que Benjamin reivindicaba encuentra sus mayores dificultades a la hora de cumplir con la mencionada segunda condición del arte, que exige la articulación social de las prácticas y experiencias artísticas con una comunidad. Pensar formas efectivas de un arte político de estas características sigue siendo en la actualidad uno de los mayores deberes de la estética como ámbito del pensamiento y la experimentación.

97 Benjamin, W., *Calle de dirección única*, op. cit., pág. 77.

5.3. *La transmisión de la experiencia*

*¿Pensaron alguna vez que si no fuera por todos,
nadie seríamos nada?*

Mafalda.

Si, como estamos comentando, no somos capaces de generar obras o prácticas artísticas⁹⁸ que desplieguen, a través de su materialidad y su coherencia formal, una determinada manera de poner en relación las potencias y las necesidades de un grupo de personas con su entorno social y político, pero pensamos que esta incapacidad no es motivo para dejar de intentarlo porque seguimos creyendo firmemente en su necesidad, entonces cabe preguntarse cuáles pueden ser los obstáculos que lo impiden. Sin duda las causas son muchas y diversas, algunas de las cuales conocemos e incluso hemos comentado a lo largo del trabajo, y probablemente haya otras que aún ni siquiera hemos podido identificar.

Benjamin detectó una de estas causas, que además consideraba una de las más graves carencias de la sociedad capitalista: la incapacidad de experimentar de forma positiva y creativa la memoria histórica. De hecho, el mesianismo del pensamiento benjaminiano consiste precisamente en la convicción de que es *en* la memoria, en cuanto *medio* del pasado, donde pueden encontrarse las sendas transitables para transformar el presente y acabar con el dominio violento y la alienación provocados por el capitalismo. Esta carencia de memoria histórica trae consigo, además, la pérdida de los lazos comunes que podrían facilitar la generación y el fortalecimiento de comunidades y colectivos que podrían así lograr articularse y adquirir la libertad y el poder suficientes para transformar sus condiciones.

En la raíz de estas carencias se encuentra probablemente la dificultad creciente de compartir y transmitir entre las personas las experiencias, históricas o presentes, por

98 Entendemos lo artístico de forma amplia, no únicamente como lo que queda dentro de los límites de eso que suele denominarse «el arte», sino como todo tipo de objetos, ideas o experiencias que pueden llegar a cumplir las dos condiciones mencionadas de contener una criticabilidad inagotable y ser capaces de generar comunidad en torno de sí.

paradójico que pueda resultar en el contexto de una sociedad que se hace llamar «sociedad de la información y del conocimiento». Probablemente hechos como la introducción de la tecnología en todos los ámbitos de la vida pública y privada y la absorción de lo cultural por el sistema capitalista hayan influido en esta pérdida de la capacidad de compartir la experiencia en un sentido que vaya más allá de la publicación de retratos idílicos de la vida privada en algún perfil público en internet como si de escaparates de ventas se tratase.

Benjamin mostró en varias ocasiones su preocupación por esta pérdida y situó un posible origen de esta tendencia en la progresiva pérdida durante la época moderna de la narración oral tradicional. Encontraba en este tipo de narración la más pura y espontánea forma del paso de lo individual a lo colectivo en la construcción de una experiencia compartida. En cierto modo, podría decirse que todo el pensamiento de Benjamin en torno a la efectividad de la escritura y, por ende, del arte en general, versa en el fondo sobre la posibilidad de lograr con el lenguaje propio del arte, es decir, a través de la experiencia estética, la transformación de la experiencia individual en experiencia colectiva, que resultaba más directa en la narración oral.

Así, Benjamin contrapone a «la experiencia vivida individual [*Erlebnis*]», que asocia con una vida alienada que es incapaz de ser el motor de los acontecimientos en los que se ve involucrada, lo que denomina una «experiencia concreta [*Erfahrung*]», propia de quien es consciente de sus actos y de su trabajo y que, por tanto, es capaz de extraer un aprendizaje real de dicha experiencia⁹⁹. De esta contraposición, lo más importante, lo que realmente interesa a Benjamin es que, en la medida en que requiere de un cierto grado de conciencia, la experiencia concreta puede ser compartida para generar una experiencia colectiva, que es al fin y al cabo la condición para que se den las condiciones necesarias para una transformación deseable y efectiva de la realidad en la construcción de una vida en común.

99 Véase Frisby, D., *Fragmentos de la modernidad*, op. cit., págs. 465-469.

Paul Ricoeur trata esta cuestión en el marco de la dialéctica entre comprensión y explicación, haciendo referencia precisamente a la diferencia significativa que se introduce cuando se pasa de una comunicación oral directa a una comunicación textual en la que el vínculo entre emisor y receptor pasa a estar mediado no sólo por la explicación sino, sobre todo, por la comprensión: «la explicación es lo que permite seguir de nuevo la historia cuando la comprensión espontánea queda bloqueada»¹⁰⁰. En este sentido, cómo cabe entender el papel de la comprensión es una cuestión a la que hay que dar respuesta cuando se trata de plantear una mirada histórica que, como quería Benjamin, fuera materialista y dialéctica.

Ricoeur señala que «la historia comienza cuando se deja de comprender inmediatamente y se emprende la reconstrucción del encadenamiento de los antecedentes según articulaciones diferentes de los de los motivos y de las razones alegadas por los actores de la historia»¹⁰¹. Benjamin añadiría, aportando un enfoque marxista, que para que ese comienzo de la historia sea efectivo, para que no caiga en las garras de una lógica arcaica propia de la prehistoria, será necesario no sólo que la mirada hacia el pasado sea crítica con respecto al carácter interpretativo de toda tarea historiográfica, sino, sobre todo, que la creación de la historia funcione como reconstrucción de la experiencia colectiva. Porque, como escribió Benjamin,

¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella? [...] admitámoslo; esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie¹⁰².

100 Ricoeur, P., *Del texto a la acción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 167.

101 Ricoeur, P., *Ibid.*, pág. 164.

102 Benjamin, W., «Experiencia y pobreza», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 218.

TERCERA PARTE. LA APUESTA ESTÉTICA POR EL *DESPERTAR* DE LA SOCIEDAD

Para terminar, veremos qué se sigue de la doble constatación, por un lado de la centralidad de la estética, entendida a su vez en los dos sentidos positivo y negativo, es decir, en cuanto al postulado materialista de una experiencia auto-consciente individual y colectiva, actual e histórica, pero también en cuanto a la estetización mercantil de la vida atravesada en la actualidad por el consumismo capitalista; y por otro lado, de las potencialidades de la relación entre arte y política, siempre que se mantenga un compromiso fuerte con la actividad creadora y con la necesidad de que ésta sea capaz de acoplarse con necesidades sociales más amplias, así como una defensa de las condiciones de posibilidad no violentas ni dominadoras en el despliegue de las relaciones entre sujeto y objeto.

Una crítica materialista de la historia y de la sociedad moderna y una apuesta por presentar experiencias estéticas (propias y ajenas a través del arte) que funcionasen como imágenes dialécticas capaces de provocar nuevas miradas ante la realidad serán las principales estrategias de Benjamin para lograr el *despertar* de la sociedad. Un despertar que se refiere principalmente al ensueño del capitalismo y su lógica consumista.

6.- Un espíritu ilustrado

*No decidas las corbatas en mi casa,
sino ponte tú mi falda
y carga mi historia a tu espalda.*
«No soy como Dios», María Ruiz.

En el prólogo del compendio de textos de Benjamin titulado *Poesía y capitalismo* que firma Jesús Aguirre, se señalan las principales fuentes de inspiración del filósofo alemán y, entre ellas, una determinada época histórica de la vida de la burguesía europea: «La burguesía le ocupa desde la época en que “sólo conservaba las posiciones,

pero ya no el espíritu con el que las había conquistado»¹⁰³. Y es que una de las constantes de toda su obra es sin duda la crítica del modo de vida de la burguesía del siglo XIX, así como de la versión decadente y anquilosada de tal burguesía que Benjamin conoció en sus años de juventud. Y es que el derrumbamiento de la Cultura burguesa frente al avance imparable de la civilización moderna, que alcanzó su cumbre probablemente en los años entre el final del siglo XIX y comienzos del XX, sigue suscitando aún en nuestros días una gran cantidad de miradas teñidas de nostalgia y resentimiento, lo cual quizás puede resultar todavía productivo en cierta manera.

Esto es lo que podemos extraer de la nostalgia que el propio Benjamin expresó, a menudo sólo implícitamente, ante tal declive. En el fondo, Benjamin tuvo siempre un espíritu ilustrado —aunque estuviera marcado y mediado por una cierta influencia romántica—, como demuestra su firme voluntad de acabar con los mitos de la modernidad, que fue precisamente una de las pretensiones más presentes en sus textos de madurez, incluido el proyecto de la *Obra de los Pasajes*. David Frisby lo expresa de la siguiente manera, parafraseando las propias notas de Benjamin: «Su intención era “presentar zonas primitivas”, abrirse paso por las “profundidades del bosque primitivo” de las ilusiones, el mito y los símbolos con “el pulido hacha de la razón” para llegar al “origen” (*Ursprung*) de la modernidad»¹⁰⁴. Así, Benjamin se propuso realizar una arqueología de los mitos modernos que en su opinión sumían a la humanidad en un estado de fatal adormecimiento —«El mito impregna la modernidad y adormece el mundo»¹⁰⁵—, mantenido por la moda, el consumo y un aumento relativo de bienestar material en detrimento de las clases sociales más desfavorecidas y, en el actual contexto de capitalismo globalizado, en detrimento sobre todo de las regiones del mundo más explotadas y empobrecidas.

Lo más interesante de esta crítica es que surge, más que de la abstracción teórica, del análisis concreto de experiencias, que a pesar de ser en principio experiencias ajenas, Benjamin hace suyas de manera muy particular. Así, desde los poemas de Bertolt Brecht

103 Aguirre, J, «Walter Benjamin: Fantasmagoría y objetividad», en *Poesía y capitalismo*, *op. cit.*, pág. 12.

104 Frisby, D., *Fragmentos de la modernidad*, *op. cit.*, pág. 347.

105 Frisby, D., *Ibid.*, pág. 375.

sobre el proletariado hasta la experiencia estética de Charles Baudelaire o la ruptura de la cotidianidad de las fotografías de Eugène Atget, todas estas formas de experiencia influyeron fuertemente en Benjamin, haciendo surgir en él la conciencia de que era necesario reconstruir una experiencia colectiva a la altura de estos ejemplos fragmentarios. Tal reconstrucción pasaba inevitablemente por romper con la apariencia de continuidad y autosuficiencia del sistema de vida capitalista. En este sentido, la misión arqueológica de Benjamin se centró fundamentalmente en dos conceptos que estaban en la base de la construcción del ideal moderno, los conceptos de novedad y de progreso, que habiendo sido erigidos en cuanto mitos incuestionados y en cierta medida asumidos *a priori*, sustentaban el adormecimiento y la pasividad política de la sociedad.

En primer lugar, presenta la noción de novedad ligada al desenfreno consumista, y con reminiscencias nietzscheanas describe la modernidad como la época del eterno retorno de la mercancía, cuya novedad no es sino mera apariencia de novedad elevada por la moda hasta ser convertida en valor preeminente para la sociedad. Así, lo que se da es, como hemos visto, la constante repetición de un modelo de producción centrado en el valor de cambio mercantil, que axiologiza la categoría de «lo nuevo» hasta provocar un rechazo del pasado y de todo lo que es considerado viejo o anticuado. Esto no sólo genera una alienación de las personas por verse inevitablemente sumidas en la vorágine de producción y consumo de mercancías siempre ilusoriamente nuevas —lo que Marx había denominado un «fetichismo de la mercancía»—, sino que además trae consigo el riesgo de perder la perspectiva que permite poner en cuestión tal lógica capitalista.

Benjamin establece pues una relación entre la persistencia del mito moderno del valor supremo de la novedad, y la pérdida de una perspectiva histórica capaz de despertar en la sociedad una postura crítica frente al mundo capitalista: «Sumergido en el sueño, el colectivo no conoce historia. Para él, el curso del acontecer fluye como lo mismo-siempre-nuevo. Porque la sensación de lo más nuevo, de lo que es más moderno, se revela sin duda como forma del sueño del acontecer y eterno retorno de lo mismo»¹⁰⁶.

106 Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, S 2, 1, *op. cit.*

Y es que la dialéctica inherente al sistema de producción capitalista, como lo expuso Marx, consiste en la reproducción sin fin de las mismas relaciones de producción y consumo basadas en profundas injusticias sistémicas, al tiempo que se proclama lo cambiante, efímero, fugaz e inestable del modo de vida moderno.

Para evidenciar esta lógica contradictoria y poner fin a su continuada intensificación, Benjamin tratará de llegar al «origen de la modernidad», poniendo en tela de juicio la prevalencia de lo ilusoriamente nuevo y reivindicando el carácter transitorio e histórico del paradigma de la época moderna. Una época que, como hemos comentado, consideraba fuertemente marcada por una discontinuidad de la experiencia histórica. Así, mediante su particular método de crítica dialéctica, pretendía reconstruir dicha experiencia comenzando por sacar a la luz la genealogía de la ideología burguesa que dio origen al capitalismo. Cuando criticó la conciencia mítica de la sociedad moderna —para la que también empleó términos como «arcaica» o «prehistórica»—, se refería precisamente a esta carencia del análisis histórico debido a la cual toda continuidad ha sido perdida de vista y la reaparición de la mercancía puede presentarse envuelta por el halo de lo más nuevo.

A pesar de que las relaciones y las características que comparten el mito y la historia en cuanto que las dos son formas de narración o métodos discursivos de explicación y justificación, existe una diferencia crucial entre ambos: «El mito tiene sentido por sí mismo en cada uno de sus complejos cerrados de leyenda; no en cambio la historia»¹⁰⁷. Por eso, mientras que los mitos se extienden con relativa facilidad en el momento en que cierta élite o vanguardia social los abandera, el relato histórico —al menos aquél que intenta ser fiel a la verdad, independientemente de que tal objetivo sea o no alcanzable—, requiere de un esfuerzo constante. La historia es siempre una relación nueva entre el pasado y el presente y, por lo tanto, las condiciones de posibilidad de un relato histórico son siempre mutables.

Benjamin sabía que la construcción de un futuro nuevo para la humanidad en el que fuera posible romper con las injustas estructuras del sistema capitalista y con su

107 Benjamin, W., «El mayor monstruo, Los Celos y Herodes y Mariene», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 253.

pretendida condición atemporal, dependía en gran medida de la capacidad de mantener viva una consciencia de la historicidad de la existencia y del espacio para la acción que dicha consciencia histórica instaura. En un texto de 1913 dedicado a la polémica obra de Gerhart Hauptmann *Festspiel in deutschen Reimen*, Benjamin definió el sentido histórico de los pueblos como «la iluminación de que se encuentran al servicio de un futuro desconocido»¹⁰⁸, precisamente porque es un tiempo indeterminado y abierto a nuevos acontecimientos. Cuando escribió estas palabras, quizás Benjamin no estaba todavía pensando explícitamente en combatir el capitalismo ni en derribar la mitología moderna, pero sin duda esta idea de «iluminación» como consciencia de libertad producida por mantener un sentido histórico, sería decisiva en su inclinación marxista posterior y en la construcción de lo que finalmente sería una crítica radicalmente original del historicismo y de la modernidad.

Por eso, la reivindicación de la tradición y de una cierta memoria histórica que se encuentra en algunos textos de Benjamin no debe interpretarse como una postura conservadora o reaccionaria sino, muy al contrario, como una proclamación de la libertad humana y de la necesidad de mantener activa la creatividad política. Así, en el citado texto sobre Hauptmann, rechazaba abiertamente una visión conservadora del sentido histórico y se lamentaba por la falta de creatividad política de la época:

Pues el sentido histórico es para el presente el sentido de lo condicionado, no el sentido de lo incondicionado; para lo dado, no para la tarea. Hoy es tan fuerte el sentido histórico, es decir, el sentido de los hechos, de la vinculación y la prudencia, que tal vez nuestro tiempo sea especialmente pobre en «ideas históricas»¹⁰⁹.

Pocos años después, Benjamin celebraría la victoria de la revolución bolchevique como la materialización de una de esas «ideas históricas» movilizadoras. Pero incluso en el contexto de exaltación rupturista surgido con la revolución de Octubre, Benjamin se opuso a quienes rechazaban por principio toda la cultura anterior, todo lo que

108 Benjamin, W., «Pensamientos sobre el «festival» de Gerhart Hauptmann», en *Ibid.*, pág. 57.

109 Benjamin, W., *Ibidem*.

proviniese de la clase burguesa, y mantuvo una postura quizás más cercana a la expuesta por Trotsky en su obra *Literatura y revolución*. Trotsky consideraba imprescindible captar el sentido histórico de la revolución, lo que implicaba poner constantemente el presente en relación con el pasado y con la temporalidad misma de la existencia humana. Sólo así sería posible no perder la senda que hacía de la revolución proletaria un estadio necesario pero transitorio en la efectiva realización del comunismo como «cultura auténticamente humana».

De esta forma, una de las características más importantes de la crítica histórica que Benjamin llevó a cabo con mayor claridad en sus obras de madurez consiste en la importancia crucial que otorga a la herencia del pasado y a la memoria histórica como condiciones para transformar de manera efectiva el mundo. Esto sirve para explicar por qué Benjamin se mostró escéptico ante el valor otorgado de forma acrítica a lo presentado por el capitalismo como lo nuevo.

El segundo mito moderno que Benjamin tratará de derribar será el mito del progreso como superación constante, que sigue la línea única de la historia de la humanidad y que avanza dejando atrás y *superando* el pasado. El pensamiento posmoderno ha criticado hasta la saciedad esta noción de progreso, y lo ha hecho poniéndolo en relación, quizás indebidamente, con el racionalismo científicista derivado de un desarrollo de la noción ilustrada de racionalidad. Por su parte, Benjamin construirá su crítica del progreso desde la defensa de una concepción de la historia que es capaz de conectar la experiencia pasada con la presente y, con ello, explotar las posibilidades que el recuerdo activo entraña para la imaginación creativa en el presente. Una concepción histórica que, en lugar de entender su tarea como el acercamiento a lo que ha sido como si se tratara de algo fijo, inmutable y dispuesto para su comprensión cada vez más exacta, se presenta orientada en función de categorías políticas:

Habría que hablar en ella de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia [...] La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción

contemporánea. Lo cual significa: ello detona el material explosivo que yace en lo que ha sido¹¹⁰.

En la primera parte de este trabajo recogíamos de la obra de Jameson la idea de que el declive del ideal modernista del estilo ha llegado de la mano de un cambio significativo en la concepción del pasado que se imprime en las obras de arte. Ya hemos comentado que, en la época posmoderna, dicha transformación se expresa principalmente a través del *pastiche*, que recoge y repite los momentos estilísticos pasados sin aportar con ello nada original. Pero algunas décadas antes de que se produjera esta deriva en el arte, Benjamin se mostró más optimista con respecto a lo que podría traer consigo el hundimiento del estilo modernista. Hay quienes, acostumbrados a creer que la crítica y la historia del pensamiento deben limitarse a juzgar en base a la verdad actual en cada caso, achacarán a Benjamin un exceso de optimismo y tratarán de estamparle en la cara algún catálogo de arte contemporáneo para demostrarle (¿a quién?) que se equivocaba. Nosotros, por el contrario, preferimos recuperar aquellos pensamientos y tratar de extraer de ellos algo valioso para nuestro presente.

De esta forma, podemos extraer del entusiasmo benjaminiano ante el derrumbe del modernismo que la búsqueda de un estilo artístico diferenciador dejó paso a una visión del arte como despliegue creativo y transformador de los individuos en el seno de una comunidad. Si tuviéramos que elegir un momento decisivo en el desarrollo del pensamiento de Benjamin, sin duda serían los años de su juventud en los que abandona la búsqueda formal y estilística encerrada en sí misma —lo que después denominaría «falso romanticismo»—, para abrazar una concepción de la historia y del progreso del arte que lo acercan definitivamente a una concepción positiva de la idea marxista de totalidad en cuanto humanidad.

Por lo tanto, el objetivo principal de su investigación de la modernidad consistía en desvelar las realidades históricas que se esconden detrás de la mitología y la axiología modernas, lo que exigía una mirada dialéctica ante los fenómenos de la época y una revalorización de la conciencia humana y del recuerdo como experiencia. En definitiva,

110 Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, K 2, 3, *op. cit.*, pág. 397.

se trataba de impulsar un cambio en las mentalidades que siguiese la estela de la crítica radical emprendida por Marx. En este sentido, el «despertar del sueño» que Benjamin quiso provocar en la sociedad coincide con el que fuera el punto de partida de la crítica social del joven Marx, aunque en el caso de éste la crítica estuviera dirigida principalmente al papel de la religión. Marx escribió que «el estímulo para disipar las ilusiones de la propia condición, es el *impulso que ha de eliminar un estado que tiene necesidad de las ilusiones*»¹¹¹, reivindicando la necesidad de que las ideas revolucionarias de libertad se extendieran hasta producir un cambio radical en las mentalidades.

Benjamin confiaba en que la reconexión del presente con la experiencia histórica provocaría el fin de esa necesidad de mitos e ilusiones, al tiempo que supondría la generalización entre la clase obrera de una mirada crítica (dialéctica) ante sus propias condiciones de vida en el capitalismo. Al fin y al cabo, rastrear los orígenes de la modernidad era la manera de mostrar la transitoriedad y la historicidad del sistema capitalista y, con ello, de plantear las posibilidades reales para su transformación.

Con todo, lo particular de la crítica de la modernidad realizada por Benjamin es que no se tradujo en un rechazo total de lo moderno. Al igual que los entusiastas bolcheviques post-revolucionarios, se mostró siempre fascinado y entusiasmado con el abanico de nuevas posibilidades creativas abierto por los avances técnicos, como demuestran sus originales textos radiofónicos, el gran poder dialéctico que encontraba en la fotografía surrealista o la revolución política y social que vio perfectamente plasmada en el arte cinematográfico de autores como Vertov y Eisenstein. También mantuvo siempre la confianza en una cierta idea de progreso —a pesar de la fuerte crítica que realizó contra su concepción moderna hegemónica—, que pese a ser sin duda quebradiza y un tanto ambigua, permitió a su pensamiento no caer en un terrible pesimismo, como en cierto modo le ocurriría a su amigo Theodor Adorno, entre otros de sus contemporáneos que fueron como él mismo forzosamente exiliados. Y es que, como

111 Marx, Karl, Introducción para la crítica de la *Filosofía del Derecho* de Hegel, Buenos Aires, Claridad, 1968, pág. 8.

hemos mencionado, Benjamin postula una noción de progreso que extrae del ámbito del arte y lo extiende al nivel de la humanidad:

No se trata por consiguiente de un progresar en el vacío, de un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino de un despliegue e intensificación cada vez más comprensivos de las formas poéticas [...]. Por eso la progresividad no es en absoluto lo que se entiende por la expresión moderna de 'progreso', no una cierta relación sólo relativa entre los niveles de cultura entre sí. Al igual que toda la vida de la humanidad, es un proceso infinito de cumplimiento, no un mero proceso de devenir¹¹².

Como destaca Benjamin en este texto, existe un importante grado de necesidad interna en el arte, cuyo despliegue constituye la esencia misma del arte como pretensión universal, y no es casual ni supone una excepción en la historia del pensamiento que Benjamin extraiga de esta noción estética de necesidad una visión más general sobre la concepción de la humanidad. Ya Kant, de forma paradigmática defendía que el arte debía seguir el modelo y las leyes de la Naturaleza, en la que todo ser debe vivir y actuar como un fin en sí mismo, buscando su propia auto-realización, en lugar de vivir bajo la servidumbre de fines ajenos. Claro que para Kant esto no suponía en absoluto una propuesta individualista como se ha entendido en algunas ocasiones, sino una reivindicación de la libertad ligada a la necesidad de auto-realización y auto-producción, individual pero también colectiva. Incluso mucho antes, Aristóteles manejó el concepto de *entelequia* como la actividad cuyo fin está en sí misma, una actividad que definió como la esencia misma de la naturaleza y del ser humano. Es desde este punto de vista desde el que debe interpretarse la idea de progreso en Benjamin, no como un vector unidireccional que avanza inopinadamente y al margen de la actividad humana, sino como una constante revisión de las necesidades internas de cada individuo, poética o comunidad, con el objetivo de dirigir las acciones en la dirección de dichas necesidades que, en cuanto históricas, nunca dejan de variar y reinventarse.

112 Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, op. cit., pág. 91.

En todas estas tentativas resplandece tímidamente el afán ilustrado de Benjamin. Quizás la forma más productiva en la que cabe mantener en la actualidad tal afán sea la postura defendida por Eagleton, que sin duda resulta muy cercana a la que se extrae de los textos de Benjamin. Se trata de la reivindicación de que es necesario mantenerse fieles al fracaso, lo que en opinión de Eagleton constituye en gran medida el sustento de toda política revolucionaria y la garantía de su autenticidad y sinceridad. Sobre este juramento de fidelidad al fracaso puede Eagleton, como hiciera Benjamin, agradecer y celebrar los logros del pensamiento del pasado ilustrado y burgués («debemos honrar la belleza, el idealismo y el ansia de progreso»¹¹³), siempre que vaya unido, siguiendo las exigencias de Marx y de Nietzsche, que Benjamin hereda y amplifica, del recuerdo responsable de «la mucha sangre y desdicha que yace a los pies de tan nobles ideales»¹¹⁴. Sólo bajo este mandato de fidelidad al fracaso puede Benjamin vislumbrar a través (y a pesar) de la devastadora visión de la historia del *Angelus Novus* plasmado por Paul Klee, un camino hacia la redención y la emancipación humanas.

A continuación veremos, para terminar, cómo pensó Benjamin la experiencia de la vanguardia surrealista y cómo puede producirse un despertar revolucionario aplicando al momento presente la mirada propuesta por dicho movimiento estético:

Pues organizar el pesimismo no significa sino extraer la metáfora moral justamente a partir de la política y, a su vez, descubrir en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes. Un espacio de imágenes que no es susceptible de medirse de manera sin más contemplativa¹¹⁵.

113 Eagleton, T., *Razón, fe y revolución*, Barcelona, Paidós, 2012, pág. 196.

114 Eagleton, T., *Ibidem*.

115 Benjamin, W., *El surrealismo, op. cit.*, pág. 315.

7.- El impulso surrealista

Lo que siempre da el tono es lo más nuevo, mas sólo cuando emerge entre lo viejo, entre lo más pasado y habitual. [...] La moda es así lo que precede, y guarda espacio, al surrealismo.

«Obra de los pasajes», B 1 a, 2, W. Benjamin.

Para describir la obra benjaminiana podríamos decir que fue, en primer lugar, un proyecto de cariz meramente filosófico que, sin embargo, se fue extendiendo a otros ámbitos como el ensayo con aspiraciones poéticas, la crítica cultural o la reseña de arte, los artículos políticos y hasta los textos radiofónicos. Esta raíz filosófica le acercó, como queda patente en su amistad y su extensa correspondencia, a la figura de Adorno, cuyas críticas, generalmente constructivas, serían fundamentales en la maduración del pensamiento de Benjamin. Entretanto, si bien la reflexión y la escritura acompañaron a Benjamin desde bien joven¹¹⁶, lo cierto es que su cercanía con la filosofía en cuanto disciplina académica fue mucho mayor en sus años de juventud que en su madurez —si bien su interés por la reflexión filosófica no desaparecería nunca—, a diferencia de la trayectoria de su amigo Adorno, pues poco a poco se fue distanciando de la academia al tiempo que se acercaba a otros géneros como las reseñas y las críticas de cultura o los artículos breves para publicaciones de distinta índole. Debe entenderse pues el impulso filosófico de Benjamin de esta forma, teniendo en cuenta además que en sus últimos textos, la concepción de la filosofía que preconizaba había dejado atrás la voluntad de explicación racional del mundo como totalidad, tras haber sido testigo de la crisis del idealismo de los años veinte y del ocaso de la racionalidad moderna.

Así, trató de conjugar una cierta herencia ilustrada, como hemos visto, con un afán crítico mediado por un materialismo de origen marxista, lo que supuso, además de una

¹¹⁶ Benjamin, en esta obra autobiográfica, contaba que la escritura y la lectura habían sido ya desde su infancia «condicionantes de su existencia» (*Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982, págs. 76-77).

reivindicación de la capacidad iluminadora de la razón frente a los mitos o la defensa de una visión positiva de la totalidad en cuanto comunidad humana, mantener la confianza en una teoría del conocimiento capaz de alcanzar la objetividad que se esconde tras la subjetividad. Una objetividad que, eso sí, surgía, como en Adorno, de la experiencia. Por eso, su concepción de la tarea filosófica resulta cercana a la que Foucault reivindicó en su obra *Tecnologías del yo*: «el papel de la filosofía es impedir que la razón sobrepase los límites de la experiencia»¹¹⁷, porque ahí se encuentra el límite para no caer en posturas devastadoras de sujetos absolutos y todopoderosos. Por lo tanto, la noción de experiencia entendida como una vivencia concreta y consciente —*Erfahrung* frente a *Erlebnis*, como hemos visto al final de la segunda parte—, adquiere en el pensamiento de Benjamin una relevancia crucial:

Benjamin propone, de alguna manera, arrebatarse la noción de experiencia a la epistemología política moderna, para que ya no sea más una impresión pasiva sobre el sujeto, sino una acción, con toda la carga moral y política que el término implica¹¹⁸.

Será a través del concepto de experiencia como Benjamin conecte con el movimiento surrealista, porque si las obras surrealistas resultan efectivas es ante todo porque se presentan como experiencias más que como obras de arte. Como hemos visto, una experiencia concreta es susceptible no sólo de provocar lo que Benjamin llamaba un «despertar» en el individuo, es decir, la adquisición de conciencia que lo capacita para abandonar su vida alienada y tomar las riendas de sus propias acciones, sino también de ser compartida y convertida en experiencia colectiva. Los surrealistas comprendieron, en opinión de Benjamin, la tarea de la inteligencia revolucionaria precisamente porque supieron atender a la necesidad de generar y tramar socialmente experiencias reales y enriquecedoras.

117 Foucault, M., *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 96.

118 Martínez, A., «Walter Benjamin. Anotaciones para una ontología del tiempo posible», en Juan Manuel Aragués Estragués y Jesús Ezquerro Gómez (coords.), *De Heidegger al postestructuralismo. Panorama de la ontología y antropología contemporáneas*, Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2014, pág. 27.

Además, los surrealistas fueron pioneros en cuanto a presentar una relación fructífera entre la atención a las ruinas y desechos del pasado y la transformación revolucionaria del presente, lo que les llevó, como lo expresó Benjamin, a transformar la miseria en «nihilismo revolucionario». Éste constituye el germen de uno de los más interesantes desarrollos del pensamiento de Benjamin, pues de ahí surge la noción de la alegoría como una forma de recuperar y re-significar los vestigios del pasado, partiendo de su materialidad como fragmentos significantes.

En cualquier caso, como dijo Rendueles, el consumismo capitalista no deja ruinas como habría querido Benjamin, sino que únicamente deja ingentes cantidades de basura y residuos tóxicos. Quizás por eso Benjamin se esforzó tanto en la reconstrucción de la experiencia histórica a través de obras del pasado, más incluso que a la valoración y la crítica de obras del presente, una actividad que, no obstante, nunca dejó de lado. Quizás, llegados al punto en el que nos encontramos, donde las capacidades para experimentar estéticamente la vida sin algún tipo de intromisión del capitalismo van mermando más y más, la mejor estrategia sea justamente buscar nuevos caminos a través de la experiencia histórica. Esto es lo que Benjamin proponía, encontrar la chispa de lo políticamente revolucionario en las ruinas olvidadas y en los fragmentos perdidos, todo ello susceptible de volverse artefacto estéticamente relevante y, de esta forma, políticamente efectivo.

Reivindicó así la necesidad de atender al pasado y de reconstruir la memoria histórica para comprender mejor el presente y también como la mejor manera de no perder la perspectiva que permite poner en cuestión el estado de cosas presente (el capitalismo y sus lógicas opresoras) en su historicidad constitutiva. Pero, además, para que el recuerdo activo pudiera funcionar como punto de anclaje y de cohesión para las comunidades de personas con tradiciones comunes y como recordatorio de los pasados positivos no desarrollados pero potencialmente constructivos. Y es que, para Benjamin, la revisión del pasado resulta productiva y provechosa sobre todo como recuperación y puesta en marcha de la idea de la «antigüedad inagotable»: extraer de las experiencias pasadas los caminos no transitados que puedan abrir nuevos futuros, alternativos a los que cabe llegar desde la perspectiva anclada en el presente.

Lo cierto es que Benjamin encontró en el surrealismo una inspiración fundamental como modelo para su metodología filosófica y crítica: las obras surrealistas son ejemplos de imágenes dialécticas que tienen la capacidad de iluminar la vida alienada mostrando las fisuras de las aparentes totalidades que la rigen y, así, mostrar o sugerir las vías para transformarla¹¹⁹. Benjamin destaca la técnica fotográfica surrealista, cuya precursora sería la obra de Atget, que presenta nuevos puntos de vista sobre lo cotidiano, sobre espacios y personas comunes, con el fin de provocar una mirada nueva frente a ellos: «la fotografía surrealista prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el esclarecimiento del detalle»¹²⁰. Denominó «iluminación profana» a esta práctica consistente en crear imágenes dialécticas a partir de la realidad material, cuyo fin último debía ser la creación de una constelación de imágenes que fuera capaz de agrupar al colectivo revolucionario en su seno, «con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria»¹²¹.

Con esto dejó abierto el camino para hacer saltar por los aires las continuidades de la experiencia, tanto histórica como actual, lo que puede finalmente suponer la apertura para una creatividad estética y política capaz de plantear nuevas formas de vida en común, logrando que «la realidad se pued[a] superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto Comunista*»¹²².

La libélula...

¡Se posa en el bastón

que la golpea!

«Haikus de vuelo mágico», Kohyo.

119 RODRÍGUEZ, F., «Réquiem – Por un sueño azul ártico. Surrealismos de W. Benjamin en los destinos de la estética adorniana», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, n.º 7, 2012, pág. 209.

120 Benjamin, W., «Pequeña historia de la fotografía», en *Obras*, Libro II, 1, *op. cit.*, pág. 395.

121 Benjamin, W., *El surrealismo*, *op. cit.*, pág. 316.

122 Benjamin, W., *Ibidem*.

CONCLUSIONES

Con el fin de no resultar redundante en exceso, presentaré muy brevemente algunas de las ideas más significativas a las que hemos ido llegando a lo largo de la investigación. Por eso, lejos de pretender realizar un compendio exhaustivo aquí, vamos a destacar únicamente las conclusiones más relevantes para el objetivo principal del trabajo que, como ya hemos comentado, es presentar una lectura del concepto benjaminiano de experiencia estética que nos permita comprender tanto la situación actual de la estética en un sentido amplio como, sobre todo, pensar formas en las que pueda darse una conexión efectiva entre la experiencia individual y colectiva y la efectividad política a través de la estética.

Para este resumen final de las conclusiones, me gustaría apoyarme en unos versos de la que probablemente sea la más famosa poesía de Gabriel Celaya, *La poesía es un arma cargada de futuro* (*Cantos iberos*, 1995), pues en sus palabras se encuentra la espina dorsal que estructura y guía este humilde ensayo.

En la primera parte del trabajo hemos analizado el papel que la estética desempeña en el actual marco del capitalismo cultural, más allá de los límites de su desarrollo específico como disciplina filosófica. Así, hemos podido comprobar que una de las estrategias más exitosas que el sistema capitalista ha puesto en marcha para garantizar su dominio y extenderse a todo el planeta ha sido precisamente la de aprovechar la tendencia hacia la estética que se había ido desarrollando desde hace dos siglos en la sociedad moderna.

Esto ha producido, entre otras cosas, una creciente dificultad para diferenciar lo que se supone que debería constituir la cultura, de la producción de mercancías para un consumo masivo. Y mientras se desarrollaba con éxito el proyecto capitalista de extender las lógicas de mercado a todas las esferas de la vida, hemos perdido la capacidad política y creativa para imaginar futuros alternativos. Y hemos tratado de mostrar, con ayuda de Benjamin, que esta incapacidad de llevar a cabo acciones revolucionarias se debe en gran medida a la grave desactivación de la experiencia

histórica y de la ausencia de una concepción de historicidad que sea positiva y abierta a la multiplicidad y a la novedad.

*Porque vivimos a golpes, porque a penas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.*

Después hemos indagado en la compleja relación entre arte y política, constatando que si bien vivió una especie de época de gloria en los años de los movimientos obreros del siglo XIX, en la actualidad se encuentra bastante denostada y encasillada en el pasado. Para tratar de remediarlo, pues confiamos en las enorme capacidades políticas de mantener un compromiso con la actividad creadora que sitúe en el centro el despliegue de la experiencia estética, hemos reivindicado la necesidad de un arte políticamente comprometido en la actualidad.

*Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.*

Para que la defensa de un arte político pueda resultar coherente en nuestros días, tras la devastación sufrida durante el siglo pasado y la factura filosófica posterior, debe mantenerse una actitud comprometida que sea capaz, ante todo, de no repetir viejos errores como erigir la teoría del conocimiento desde una idea de sujeto absoluto que mantiene una relación de dominación con el mundo, o creer que el arte lo puede todo o, por el contrario, pensar que resulta completamente irrelevante. La experiencia estética entraña una capacidad inestimable para la imaginación, en cuanto modelo siempre evocador para pensar formas posibles de relación y de vida. Pero también permite, como hemos visto, generar experiencias que tengan valor no sólo para los individuos

sino también para las comunidades, lo cual supone el mayor reto para lograr transformar el presente de manera positiva y, sobre todo, desde el despliegue libre de las capacidades de todas las personas. La experiencia estética es, así, la única forma teórica y práctica mediante la que ha sido posible hasta ahora vislumbrar efectivamente las posibles vías para alcanzar tal fin.

*Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.*

[...]

*Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.*

En la última parte del trabajo hemos presentado algunas de las formas en las que Benjamin puso en práctica todo lo anterior mediante la aplicación de su metodología crítica y materialista. Primero, hemos analizado cómo lo aplicó a la reconstrucción de la experiencia histórica mediante un profundo análisis crítico de la mitología moderna con el objetivo de poner en cuestión su validez y prevalencia en la sociedad capitalista. A este respecto, hemos defendido que lo que alimenta en Benjamin esta crítica de la modernidad es aún un espíritu ilustrado. Y segundo, hemos destacado la relación del pensamiento benjaminiano con el proyecto vanguardista del surrealismo, pues en ambos casos lo que se busca es la recuperación del poder sobre la experiencia del pasado y el presente, de modo que pueda provocarse, finalmente, el despertar de la sociedad.

*Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.*

Antes de terminar, me gustaría hacer referencia a dos breves cuestiones en relación al futuro de las lecturas de Benjamin. La primera de ellas puede leerse como una especie de advertencia. Asistimos en la actualidad a una exaltación posmoderna de valores como lo fragmentario, lo oscuro y misterioso o lo disonante, que sin duda la obra de Benjamin ensalza e incluso aprovecha de manera fructífera en muchos casos, pero no debe olvidarse que esta actitud, si se enquistada, puede llevarnos a olvidar la necesidad de la claridad en los conceptos y también de una cierta pretensión totalizadora o integradora en el sentido marxista original, es decir, el de hacer mundial la lucha por la libertad y la emancipación de todas las personas.

Por último, quiero referirme a la reciente desaparición de quien ha sido el más importante editor de las obras de Theodor W. Adorno y de Walter Benjamin, Rolf Tiedemann. Sin duda, es una triste noticia y sólo cabe agradecer su enorme trabajo de recuperación y edición. Creo que la mejor manera de hacerle justicia sería tratar de continuar con las lecturas de esos dos grandísimos pensadores a cuyas obras Tiedemann ha dedicado tantos años, viendo su muerte como una especie de apertura y llamamiento para continuar extrayendo de los textos de ambos, hijos pródigos y víctimas del siglo XX, reflexiones capaces de iluminar nuestra experiencia presente, de abrir nuevos caminos para el pensamiento filosófico y, en el mejor de los casos, de encontrar en ellos las vías para imaginar futuros alternativos más justos.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. (1987): *Minima moralia*, Madrid, Taurus.

ARAGÜÉS, Juan Manuel y EZQUERRA, Jesús [coords.] (2014): *De Heidegger al posestructuralismo. Panorama de la ontología y antropología contemporáneas*, Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza.

BADIOU, Alain (2010): *Segundo manifiesto por la filosofía*, trad. de María del Carmen Rodríguez, Buenos Aires, Manantial.

BARTHES, Roland (1997): *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral.

BENJAMIN, Walter (2017): *Mediaciones*, selección, edición y prólogo de Pilar Carrera y Jenaro Talens (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva.

BENJAMIN, Walter (2011): *Calle de dirección única*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada.

BENJAMIN, Walter (2001 [3ª ed.]): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

CLARAMONTE, Jordi (2016): *Estética Modal*, Madrid, Tecnos.

CLARAMONTE, Jordi (2012): «Tipologías y métodos de la intervención poética. Un breve acercamiento desde la estética», *Tropelías. Revista de Teorías de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 18, págs. 48-56.

CLARAMONTE, Jordi (2007): *La república de los fines*, Murcia, Cendeac.

DERRIDA, Jacques (2012): *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anthropos.

EAGLETON, Terry (2017): *Cultura*, trad. de Belén Urrutia, Barcelona, Taurus.

EAGLETON, Terry (2012): *Razón, fe y revolución*, trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona, Paidós.

EAGLETON, Terry (2006): *La estética como ideología*, trad. de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Trotta.

EAGLETON, Terry (2001): *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, trad. de Ramón del Castillo, Barcelona, Paidós.

ESCUELA, Chaxiraxi M.^a (2017): «Prioridad materialista del objeto. Sobre la mediación sujeto-objeto en la obra de Theodor W. Adorno», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n.º 70, págs. 181-196.

FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. de Mercedes Allendesalazar, Barcelona, Paidós

FRISBY, David (1992): *Fragmentos de la modernidad. Teoría de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, La Balsa de la Medusa.

GARCÍA, Luis Ignacio (2015): «Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin», *RECIAL*, vol. 6, n.º 8.

GODOY DOMÍNGUEZ, M.^a Jesús (2017): «Midcult y arte de masas en la sociedad contemporánea», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n.º 70, págs. 115-129.

HOBBSAWM, Eric (2010): *Historia del siglo XX*, trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica.

JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

JAMESON, Fredric (1998): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.

MARCUSE, Herbert (2007): *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, ed. de José-Francisco Yvars, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARTÍNEZ, Francisco José (2015): «Una mirada crepuscular sobre nuestra época», *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n.º 36, Madrid, UNED, págs. 437-446.

MARTÍNEZ, Francisco José (2011): «Autocrítica de la razón utópica. Por un marxismo de la contingencia», *Daimón. Revista Internacional de Filosofía*, suplemento n.º 4, págs. 297-304.

MARTÍNEZ, Alejandro (2014): «Walter Benjamin. Anotaciones para una ontología del tiempo posible», en Juan Manuel Aragüés Estragués y Jesús Ezquerro Gómez (coords.), *De Heidegger al posestructuralismo. Panorama de la ontología y antropología contemporáneas*, Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza.

RANCIÈRE, Jacques (2012): *El malestar en la estética*, trad. de Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello, Madrid, Clave Intelectual.

RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible*, trad. de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, Santiago de Chile, Instituto de Estudios Internacionales Lom.

RICOEUR, Paul (2002 [2ª ed.]): *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad. de Pablo Corona, México, Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Federico (2012): «Réquiem – Por un sueño azul ártico. Surrealismos de W. Benjamin en los destinos de la estética adorniana», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, n.º 7, págs. 207-215.

V.V. A. A., Muñoz Gutiérrez, Carlos (coord.), (2011): *El pensador vagabundo*, Madrid, Eutelequia.

ZUNZUNEGUI, Santos (2009): «Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss», *Trama y fondo: revista de cultura*, n.º 26, págs. 31-45.