

Santuarios vaciados: un acercamiento desde Walter Benjamin y Martin Heidegger a la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.

Paloma Carreño Galvis

Trabajo de Grado para Optar al Título de Filósofa

Director

Óscar Flantrmsky

Master en Filosofía y Estudios Clásicos

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2023

Dedicatoria

A mi madre, que nunca se rindió. A mi hermano, que siempre estuvo ahí.

Agradecimientos

Un agradecimiento a mi director de tesis, profesor Oscar Flantrmsky, por las enseñanzas impartidas desde el primer día de clases hasta el último semestre. Ha sido un gusto aprender de sus experiencias. También un especial agradecimiento al profesor Carlos Ulloa, por el tiempo, la paciencia y la amabilidad con la que acogió y acompañó este proyecto. Sin su consejo nada de esto hubiese sido posible. Por último, pero no menos importante, agradezco a la Universidad Industrial de Santander y, en especial, a la Escuela de Filosofía por abrirme las puertas a un mundo de conocimientos y brindarme todo lo que estuvo a su alcance para respaldar mi proceso educativo. Mil y mil gracias.

Tabla de Contenido

	Pág.
Resumen.....	6
Introducción	8
1. Primer capítulo: Heidegger y el origen de la obra de arte.....	11
1.1 Vida y obra del autor.....	11
1.2 La verdad en <i>Ser y tiempo</i>	14
1.3 El origen de la obra de arte	19
1.3.1 Contexto de la conferencia.....	19
1.3.2 Conceptos claves.....	20
1.3.3 Posteridad del texto.....	26
2. Segundo capítulo: Walter Benjamin y la época de la reproductibilidad técnica.....	30
2.1 Vida y obra del autor.....	30
2.2 Surrealismo y fotografía	33
2.3 El origen de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica	41
2.3.1 Contexto del ensayo.....	41
2.3.2 Conceptos claves.....	42
2.3.3 Posteridad del texto.....	47
3. Tercer capítulo: Martin Heidegger y Walter Benjamin entorno a la obra de arte.....	49
3.1 Divergencias entre los dos textos.....	49
3.2 Similitudes en torno a la interpretación de la obra de arte	52
3.3 La obra de arte y la reproductibilidad	56

Conclusiones	60
Referencias bibliográficas.....	64
Anexos	67

Resumen

Título: Santuarios vaciados: un acercamiento desde Walter Benjamin y Martin Heidegger a la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.

Autora: Paloma Carreño Galvis.

Palabras Clave: Obra de arte, Siglo XX, Reproductibilidad, Walter Benjamin, Martin Heidegger.

Descripción: Martin Heidegger y Walter Benjamin, dos pensadores alemanes con profundas diferencias ideológicas, reflexionaron en 1936 sobre un hecho en común: la obra de arte. Con la industrialización y el nacimiento de la fotografía y el cine, todo cambió en la tradición del arte. El paradigma clásico, que se caracterizaba por la figura del genio, se transformó en un nuevo paradigma, en el que la reproductibilidad legitima la copia sobre el original, y en donde se diluye la imagen del experto. Ante estos cambios, tenemos aquí, pues, dos perspectivas: la reaccionaria y la revolucionaria. Heidegger, en su ensayo *El origen de la obra de arte*, tiene la intención de situar la obra de arte nuevamente como una novedad radical irreductible al mundo, a la condición de útiles, desde la perspectiva de su valoración estética. Benjamin, por otra parte, fija su mirada en las transformaciones que la reproductibilidad ha dejado en su paso por el mundo, como la pérdida del aquí y el ahora, del valor cultural por el valor exhibitivo y de la tradición por la lucha política. Todos estos cambios, considera Benjamin, pueden ser usados como un potencial emancipatorio para la sociedad. Uno nos habla de la estetización de la política. El otro de la politización del arte. Dos perspectivas que dialogarán a lo largo de esta tesis con el fin de abordar de manera más amplia y completa un fenómeno que cuyas consecuencias son visibles aún el día de hoy.

Abstract

Title: Empty sanctuaries: an approach from Walter Benjamin and Martín Heidegger to the work of art in the era of technical reproducibility*

Author(s): Paloma Carreño Galvis.

Key Words: Work of art, XX century, Reproducibility, Walter Benjamin, Martin Heidegger.

Description: In 1936, Martin Heidegger and Walter Benjamin, two German thinkers with profound ideological differences, shared a common subject of thought: the work of art. Faced with industrialization and the birth of photography and cinema, everything changed in the art tradition. The classic view, characterized by the figure of the genius, was transformed into a new paradigm in which reproducibility legitimizes the copy over the original and the image of the expert or genius is diluted. Within these changes, we have, then, two perspectives: the reactionary and the revolutionary. In his essay *The Origin of the Work of Art*, Heidegger seeks to restore the work of art as a radical novelty, irreducible to the world or the condition of a tool, through aesthetic valuation. Benjamin, on the other hand, focuses on the transformations that the era of reproducibility has left: the loss of the here and now, the substitution of cultural values for exhibition values, and the weight of tradition in the political struggle, as for Benjamin, all these changes can be used in favor of an emancipatory potential for society. One tells us about the aestheticization of politics. The other, about the politicization of art. These two perspectives will dialogue throughout this thesis in order to address in a broader and more complete manner a phenomenon whose consequences are still visible today.

* Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Director: Oscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas. Master in Philosophy and Classical Studies.

Introducción

Durante la década de los treinta del siglo pasado, se escribieron dos grandes ensayos acerca de la obra de arte. Por un lado, Martin Heidegger componía su ensayo titulado *El origen de la obra de arte*, redactado entre 1935 y 1936, en el que reflexiona de manera exhaustiva y sistemática sobre los elementos que hasta entonces habían constituido la idea esencial del “arte”. Por otro lado, en 1936, Walter Benjamin publicó su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en el que reflexiona sobre el destino del arte frente a las nuevas formas de expresión que trajo consigo la reproductibilidad mecánica y la industrialización. En este orden de ideas, el propósito de esta investigación es poner en diálogo las reflexiones estéticas de estos dos grandes pensadores alemanes del siglo XX, quienes coincidieron en referirse a la obra de arte en una época que planteaba preguntas fundamentales sobre su esencia, suscitadas por la aparición de medios técnicos de reproducción (la fotografía, el cine, etc.).¹

Con la mirada de Benjamin tenemos acceso a un pensamiento de vanguardia que se atreve a ver de frente las consecuencias y los retos que plantea una nueva visión del arte inspirada en el mundo técnico. Con Heidegger, en cambio, nos remontamos a la tradición, al origen mismo de la cultura griega, que pareciera permitirnos avanzar seguros en un camino que, sin embargo, tiene muchos desvíos. En este sentido, la finalidad de esta investigación no es otra más que la de reflexionar sobre las mutaciones por las que atraviesa el arte, tomando como referencia dos visiones que, si bien en un principio parecen excluirse entre sí, tienen elementos compatibles que

¹ Con la aparición de la fotografía y el cine, se hacía imposible adecuar la experiencia artística a un lenguaje tradicional, y se hacía necesario afrontar las transformaciones que traían consigo estas nuevas formas de hacer y acceder al arte. A su vez, movimientos vanguardistas como el Dadaísmo y el *Ready-Made*, llegaban para desestabilizar criterios fundamentados en la categoría estética de belleza, de siglos atrás.

hacen posible su diálogo. Tanto las similitudes como las diferencias de sus conceptos permitirán al lector o la lectora moverse sobre un horizonte de dos grandes reflexiones estéticas que definieron la forma de comprender el arte del siglo XX.

Para determinar el alcance de la definición heideggeriana de la obra de arte, cuando es vista a la luz de la época de la reproductibilidad técnica, tal y como es descrita por Walter Benjamin, primero abordaremos el contexto histórico de cada autor. Wolfram Eilenberger, historiador y filósofo, con un espléndido estilo narrativo, nos cuenta en su libro *Tiempo de Magos* (2019) las vidas paralelas y semejantes de donde surgieron los dilemas metafísicos de cuatro grandes filósofos de comienzos del siglo veinte, entre quienes se encuentran Benjamin y Heidegger. Esta gran obra nos permitirá trazar conexiones entre los modos de vida y las teorías de estos dos pensadores. También está el libro escrito por Rüdiger Safranski, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo* (1997), que realiza un recorrido vital y espiritual por la vida y obra del pensamiento heideggeriano, así como un repaso por la historia del siglo XX, lo que será una gran guía para la presente investigación. Tras una breve documentación en la vida de Martin Heidegger, daremos un breve recorrido por su obra magna, *Ser y Tiempo* (1927), con el fin de rescatar de allí los conceptos claves como el de “verdad”, “mundo” y *Dasein*, que serán la guía para comprender su ensayo sobre la obra de arte. Llegados a este punto, realizaremos una contextualización del ensayo “El origen de la obra de arte”, dentro del cual iremos avanzando, poco a poco, hasta encontrar una definición detallada sobre el origen de la obra de arte según el pensamiento del autor, para, finalmente, abarcar la posteridad del texto.

De forma similar, en el segundo capítulo abordaremos el contexto histórico en el que se desarrolló la vida de Walter Benjamin, y abordaremos textos claves de su pensamiento, como lo son *El surrealismo* (1929) y *Pequeña historia sobre la fotografía* (1931), los cuales nos permitirán

conocer un panorama más amplio sobre las nuevas revoluciones artísticas que inspiraron su pensamiento de vanguardia. A partir de allí, su ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte cobrará mayor profundidad y complejidad. La atrofia del aura, el aquí y el ahora, la pérdida del valor ritual, la política, aparecerán como los temas centrales que Benjamin trabajará en su célebre ensayo, y que acá se estudiarán detenidamente.

Después de abarcar la posteridad de este ensayo, pasaremos al tercer y último de los capítulos. Primero veremos cuáles son las diferencias entre lo que cada autor estaba proponiendo; luego examinaremos cuáles son esas similitudes que se pueden rescatar de ambos ensayos para, finalmente, analizar las consecuencias de las obras de arte anteriores a la fotografía y el cine, en relación con esta nueva forma de reproducción masiva, no sin dejar de hacer mención a algunos ejemplos de las nuevas posibilidades que se abren para las obras de arte cuando, años después, se replantea el quehacer de su práctica.

No resta sino mencionar que el lector o la lectora que se embarque en el presente texto verá que la intención no es la de oponer y rivalizar la visión de dos autores que, de antemano, parecieran reñir entre sí. Por el contrario, quien nos acompañe en la lectura de esta tesis hallará un vivo interés por encontrar, a través de la misma lucha, el provecho de lograr una comprensión filosófica frente a un amplio horizonte de posibilidades que se abrió a comienzos del siglo pasado y cuyas consecuencias, no obstante, siguen siendo pertinentes para todos y todas aún hoy.

1. Primer capítulo: Heidegger y el origen de la obra de arte

1.1 Vida y obra del autor

Martin Heidegger fue uno de los filósofos alemanes más influyentes del siglo XX. Nació en la ciudad de Messkirch el 26 de septiembre de 1889. Su padre, Friedrich Heidegger, trabajaba como tonelero y sacristán en la iglesia católica San Martín. Es de notar que, desde pequeño, junto a su hermano menor, Fritz, Martin debía ayudar en los oficios eclesiásticos. Rüdiger Safranski, filósofo y ensayista alemán especialista en las biografías filosóficas, relata en su libro *Martin Heidegger y su tiempo* (1997) el contexto histórico en el cual se encontraba nuestro autor en su niñez:

La oposición entre los “romanos” y los viejos católicos dividía la ciudad en dos campamentos. Los viejos católicos representaban el “círculo de los mejores”, los “liberales”, los “modernos”. Miraban a los romanos como impedidos a caminar con el progreso, como limitados, atrasados, y aferrados a unos eclesiásticos trasnochados [...] En estos conflictos experimentó el pequeño Martin por primera vez la contraposición entre tradición y modernidad (p. 30).

Vemos entonces que, en muchos aspectos, la vida en esa pequeña ciudad de provincia, a principios de siglo, se regía bajo la tutela de la iglesia católica. Las anécdotas se multiplican, y he aquí acaso la más importante: la ocasión en la cual el párroco de la ciudad les propuso a los padres de Heidegger enviarlo al seminario católico de Constanza en virtud de una beca para aprender las vocaciones sacerdotales. Y así fue. Este cambio de aire le permitió al futuro filósofo vivir un ambiente más moderno, más burgués-liberal, en comparación con su ciudad natal, la cual era todavía un mundo católico cerrado. Más adelante, tras al finalizar sus estudios en 1916, Heidegger

recibió otra beca para estudiar en la Universidad de Friburgo, encaminada nuevamente a la formación sacerdotal. Para Heidegger, el hecho de que su economía dependiese del sistema institucional católico era una humillación; aun así, tuvo que acomodarse a las exigencias del instituto, que obligaban a sus estudiantes a mantener la filosofía y teología de Santo Tomás de Aquino. Decidió, entonces, estudiar por cuenta propia sus temas de interés, como la tradición ontológica y sus conceptos fundamentales. Más adelante, uno de sus maestros le obsequió la tesis doctoral de Franz Brentano, *Sobre la múltiple significación del ente en Aristóteles*. A partir de allí se abrió una nueva visión para Heidegger, bajo el terreno de la lógica formal. Preguntas tales como si en la afirmación “hay un Dios”, ¿qué significa este “hay”?, son las que Brentano —considerado uno de los padres de la fenomenología y uno de los más grandes comentaristas de Aristóteles— se cuestionaba.

El 31 de julio de 1915, Heidegger adquirió la habilitación para enseñar, después de haber presentado su tesis titulada: *Tratado de las categorías y de la significación en Juan Duns Escoto*. Fue a través de la lectura de Escoto y de Brentano que Martin Heidegger descubrió a Edmund Husserl, quien a su vez había sido discípulo de Brentano. Ya para el año 1917 era muy difícil vivir como filósofo católico amparado por la iglesia, por lo que Heidegger se vio al borde de un abismo económico. Sabía que necesitaba un nuevo patrocinador que financiara sus estudios, así que optó por ir en busca de Husserl, quien para ese entonces era el titular de la primera cátedra de filosofía en Friburgo. Poco a poco se conocieron y forjaron una amistad, hasta el punto de que Husserl le ofreció a Heidegger un nuevo puesto de asistente con sueldo fijo. Sin duda, lo anterior marcó un cambio para la vida del autor, no solo en el ámbito económico sino también en su modo de pensar.

Cuando Heidegger empezó a leer el libro *Investigaciones lógicas*, quedó fascinado por el enfoque fenomenológico de Husserl, caracterizado por su rigor metodológico. Tal como lo menciona Wolfram Eilenberger en *Tiempo de magos* (2019):

La fenomenología trata de establecerse, con su consigna de “volver a las cosas”, como una “ciencia originaria o preteórica”, en palabras de Heidegger: como fundamento preciso de la experiencia antes de toda ciencia natural y, sobre todo, de toda concepción del mundo y toda ideología cargada de prejuicios (p. 60).

“Volver a las cosas mismas” fue, pues, la tarea que el autor decidió asumir consigo mismo. Pero, para cumplir tal propósito, Heidegger debía crear una ruta de reflexión que tomara distancia de la filosofía de Husserl, dado que, luego de que su maestro había logrado describir la conciencia como “carente de yo”, cayó de nuevo, en ojos de Heidegger, en aquello que deseaba superar². Así, su maestro volvió nuevamente a lo que en principio inició con Descartes: la filosofía del sujeto como teoría del conocimiento, la metafísica de la subjetividad. Tal como lo menciona Vicente Lozano en su apartado *Heidegger y la cuestión del ser* (2004):

Según Heidegger, Husserl pretende establecer como dato más simple y evidente la conciencia pura e inmutable del sujeto que constituye el mundo y hace posible toda significación al darle a todo objeto su carácter de objeto, una unidad y un sentido más allá de su ser espacial y temporal. Pero Heidegger considera que esta conciencia pura e inmutable enfrentada a los objetos no es el dato más simple y originario, sino una ilusión generada por el conocimiento teórico, el cual introduce en la vida natural la relación objetivante “sujeto que tiene delante un objeto” en que consiste su propia estructura, y con

² Husserl entiende el yo trascendental como una especie de substancia que permanece en sí misma, aunque todos sus contenidos cambien y sean intencionales. Véase Villanueva Barreto, J. (2009).

ello deforma esa vida natural o espontánea impidiendo el acceso a su auténtica fuente de significación, al hecho de que cada yo se encuentra consigo mismo en el mundo en aquello en lo que vive o de lo que se ocupa, en el hallarse inmerso en un proceso temporal e histórico constituido por unos todos de significatividad o todos de útiles dentro de los cuales él está en continua actividad, comportándose, existiendo (p. 197).

En adelante, Heidegger intentó por todos los medios salirse del molde de una tradición que, a su parecer, encubre cada vez más el sentido originario de las cosas detrás de la dicotomía sujeto–objeto. Ya en 1919, durante las primeras lecciones de posguerra, se mostró con claridad que Heidegger deseaba ir más allá de la filosofía de Husserl, y así lo hizo en 1923, cuando llegó a Marburgo para suceder a su maestro. Al año siguiente presentó una conferencia sobre *El concepto de tiempo*, obra en donde encontramos el inicio de *Ser y tiempo* (1997), uno de los proyectos más relevantes de la vida del filósofo alemán y de la filosofía occidental en general.

1.2 La verdad en *Ser y tiempo*

Martin Heidegger emprende en *Ser y tiempo* un camino de reflexión en torno a una pregunta que, para él, hace tiempo ha caído en el olvido: la pregunta por *el sentido del ser*. Dicha pregunta despertó, en una mente inquieta y sedienta de conocimiento como la de Heidegger, el deseo de lograr una apropiación originaria del fenómeno de la vida. La tradición metafísica, por su parte, había intentado de múltiples maneras aprehender el ser del hombre y su relación con el mundo, desde un horizonte predominantemente teórico. Prueba de ello es que, en la antigüedad, los griegos llamaban al humano *animal racional*; en el medioevo, la religión lo reconoció como *hijo de Dios*, mientras que, en la Modernidad, fue pensado como *ego cogito*.

No fue sino hasta el siglo XX que la percepción del ser humano empezó a cambiar. La necesidad de una repetición explícita de la pregunta por el sentido del ser comenzó a hacerse

patente, —y paradójicamente—, tras un largo periodo de reflexión sobre el ser, que había resultado en el encubrimiento mismo de dicha pregunta. Heidegger ve con mucha claridad la situación anterior y entonces, para evitar tomar el camino que lleva a una metafísica tradicional, decide tomar como punto de partida al *Dasein*, es decir, aquella existencia “a la que le va su propio ser”.

¿Qué es el ser? Si partimos de esta pregunta, es muy probable que sigamos un camino que termina por cosificar el ser, dado que la misma pregunta encierra implícitamente la idea de que el ser *es algo*. Y esto, a la larga, es un error, pues el ser, como tal, no es simplemente un ente. Por esta razón, Heidegger se plantea la pregunta por el sentido del ser, que remite directamente al *Dasein*, único capaz de dar sentido a la existencia. Escudero, en su obra *El lenguaje de Heidegger* (2009), nos dice: “Heidegger utiliza la expresión *Dasein* exclusivamente para indicar la constitución ontológica de la vida humana, la cual se caracteriza por su apertura (Da) al ser (Sein) y por la capacidad de interrogarse por su sentido” (p. 64). Heidegger descubre que la existencia, como modo de ser propio característico del *Dasein*, tiene el carácter de lo abierto, entendido en el sentido latino de *exsistere*, es decir, salir fuera de sí mismo. Así, el *Dasein* se determina cada vez como ente, desde una posibilidad que él mismo es y que comprende. Lo contrario a esto es la idea de un yo cerrado, fijo, un sujeto encapsulado en sí mismo que atestigua un objeto cambiante. En este sentido, lo que Heidegger nos quiere decir es que el ser del *Dasein* consiste en mantenerse abierto hacia el mundo, en salir al encuentro con las cosas, las personas, sus emociones; en fin, al encuentro de su cotidianidad. Entonces, será a partir de este fenómeno de la cotidianidad, de la apertura, de donde el autor va a partir para desplegar su reflexión en torno a la pregunta por el sentido del ser.

La cotidianidad se da en el mundo, en un estar-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*). La copertenencia que existe entre *Dasein* y mundo es, pues, inseparable, al ser ambos una misma

existencia. Tal como menciona Adrián Romero, “no es que el *Dasein* salga de sí mismo para posteriormente establecer un puente intencional con el mundo, sino que el *Dasein* ya vive de entrada en la apertura del mundo y en su urdimbre de significaciones” (p.117). Con la existencia de cada quien nace el “mundo propio” (*Selbswelt*), el cual termina con su muerte. En efecto, la muerte cierra la apertura que, desde que nacemos, se mantiene abierta a un sin fin de posibilidades.

De la misma manera en la que sabemos que nuestra existencia es finita, sabemos que la existencia del otro también lo es. Reconocemos la existencia de un otro en un “mundo compartido” (*Mitwelt*) y, además, reconocemos las infinitas maneras del *Dasein* para relacionarse con el mundo, las cuales se dan al mismo tiempo y se integran plenamente en la estructura estar-en-el-mundo. En palabras de Juan Beltrán (2018), “lo propio del ser de este ente es la comprensión del ser. Simultáneamente con esta comprensión del ser se da la comprensión del mundo en tanto que él

tiene la forma de ser del ser-en-el-mundo” (p. 67). De lo anterior se puede extraer otra consecuencia: “De aquí que se entienda que el mundo es el ámbito de apertura al ser y el horizonte de sentido de la comprensión del ser de *todos* los entes. El mundo es el ahí del *Dasein*” (p. 27). La existencia se presenta como un estar siendo *en* el modo de comprender el ser. Es decir, el *Dasein* es de tal manera que, siendo, comprende algo así como el ser.

Para Heidegger, el concepto de *lóγος* hace patente aquello de lo que se habla en el mismo acto del decir. El *logos* hace ver algo: aquello de lo que se habla. Es un hacer-ver-mostrativo. En este sentido, el acto mismo del comprender es un hacer ver algo en su estar junto a algo, hacer ver algo en cuanto algo. Nuestra cotidianidad es un constante descubrir, sacar del des-ocultamiento el ente del que se habla y hacerlo ver como des-oculto. Esto último es importante porque el *logos*, al ser precisamente un “hacer ver”, puede ser considerado como un juicio del que se comprueba su

veracidad o falsedad por medio de la ostensividad. Y esto hace que Heidegger deba revisar la relación que, ya hace tiempo, el ser humano había ido estableciendo entre el ser y la verdad.

En *Ser y tiempo* (1997), Heidegger rastrea el concepto tradicional de verdad, y nota que este se sostiene sobre tres tesis. La primera es aquella que pone el lugar de la verdad en el enunciado, juicio o proposición. Cada vez que hacemos una afirmación, tal como “está lloviendo” o “es de noche”, automáticamente tendemos a corroborar si la afirmación es verdadera o falsa según lo que se muestra en la realidad. Esta idea de verdad está ligada al fenómeno de la *concordancia* (*Übereinstimmung*) entre el enunciado y lo que se muestra. Esta interpretación de la verdad como correspondencia Aristóteles la aborda en su tratado *Sobre la interpretación* (2007). Allí pronuncia la célebre afirmación *Veritas est adaequatio rei et intellectus*, la verdad es la correspondencia entre la realidad (cosa) y el entendimiento. Probablemente la intención de Aristóteles no era la de dar un juicio definitorio de la verdad, pero esta concepción se mantuvo así durante largo tiempo. La segunda tesis del concepto tradicional de verdad consiste en la relación que se establece en la correspondencia del enunciado con el juicio. Así menciona el autor: “toda concordancia, y por ende también la «verdad», es una relación” (Heidegger, 1997, p. 236). El carácter relacional de la correspondencia y, por ende, de la verdad está íntimamente ligado al fenómeno de la evidencia y la comprobación (*Ausweisung*), pues decimos que algo es *verdadero*, cuando evidentemente existe una concordancia entre el enunciado con el juicio; esta es la tercera y última de las tesis del concepto tradicional de verdad.

La tarea ahora para Heidegger es desentrañar lo que se oculta en esta idea de la verdad, con el fin de descubrir y reapropiarse de las fuentes originarias. Como ya se mencionó en el párrafo anterior, la verdad como correspondencia está ligada al fenómeno de la evidencia. Para Heidegger, lo que se pone en evidencia cuando acontece la verdad, es el estar-descubierto del ente mismo. La

verdad entendida como *a-letheia*, des-ocultamiento (*Unverborgenheit*), supone ya de antemano que algo se encuentra oculto. Λήθη, *lethe*, de donde viene la raíz de *aletheia*, traduce, en una de sus acepciones, olvidar, pero también, como forma derivada del verbo λανθάνω, *lanthánō*, refiere al acto de pasar desapercibido, ocultar de la atención, razón por la cual, con el prefijo privativo, la palabra *aletheia* da una definición de verdad. La verdad entonces está referida al ocultamiento (*Verborgenheit*) y al encubrimiento (*Verdeckung*) del ente. Cada vez que enunciamos, descubrimos al ente, lo mostramos. Para los griegos, según Heidegger, la palabra *aletheia* se traduce como des-ocultamiento, la verdad como un des-ocultamiento que permite ver el ente, porque la verdad des-cubre al ente y luego lo des-oculta. Así, pues, en palabras de Heidegger:

Lo que necesita ser evidenciado es únicamente el estar-descubierto del ente mismo de él en el cómo de su estar descubierto. Este estar al descubierto se comprueba cuando lo enunciado, esto es, el ente mismo se muestra como él mismo. Comprobación significa lo siguiente: mostrarse del ente en la mismidad (1997, p. 239).

Podemos decir, entonces, que la verdad para Heidegger no tiene la estructura lógica de la concordancia entre conocer del sujeto y el objeto conocido, sino que la verdad como des-ocultamiento descubre al ente en el enunciado, modo de ser que es propio del *Dasein*. Es en virtud del *Dasein* que la verdad del enunciado es ontológicamente posible dentro de la estructura del estar-en-el-mundo, pues el descubrimiento de los entes dentro del mundo se funda en el estado de abierto del *Dasein*. A la constitución de ser del *Dasein* le pertenece esencialmente la aperturidad en general. Como menciona Adrián Escudero (2009), “el estado de abierto (*Erschlossenheit*) señala el hecho de que el *Dasein* está abierto al mundo, a los otros y así mismo y, por ende, al ser” (p. 81). Así, pues, el fundamento ontológico de la verdad se muestra entonces en correlación con el *Dasein* y con el modo fundamental como es su *Ahí*.

1.3 El origen de la obra de arte

1.3.1 Contexto de la conferencia

La obra de Heidegger suele dividirse en dos periodos. La primera etapa de su pensamiento, según William Richardson, iría de 1919 hasta 1929. En este periodo encontramos la obra *Ser y tiempo* como la más destacada. A partir de los manuscritos encontrados entre 1936 y 1938 se sitúa lo que vendría siendo el “segundo Heidegger”, con una diferencia notoria en el cambio de tono y estilo. Se abandona el estilo analítico de la primera etapa por uno más libre y poético. Por esta razón, muchos consideran que el ensayo *El origen de la obra de arte* entraría en la segunda etapa de su pensamiento. Sin embargo, no es posible comprender la totalidad de su reflexión en torno a la obra de arte, si no es haciendo un recorrido por nociones como la de útil, acontecimiento, el mundo como entramado significativo, entre otras. Por esta razón, *El origen de la obra de arte* es quizás una obra fronteriza entre estos dos momentos del pensamiento heideggeriano. Con respecto a esta separación de las etapas de su pensamiento, el mismo Heidegger (1996a) le ofreció una respuesta a Richardson, afirmando:

La distinción que hace entre ‘Heidegger I’ y ‘Heidegger II’ solo se justifica a condición de que se tenga siempre en cuenta que solo desde lo pensado como I puede accederse a lo que debe pensarse como II. Pero el I solo es posible si está contenido en el II. (p. 18)

De esta manera, el mismo autor nos propone comprender de forma hermenéutica la totalidad de su obra. Ya sea que empecemos desde la primera o segunda etapa de su pensamiento, de lo que se trata es de recorrer el círculo completo del sendero de su reflexión: “Así pues, no queda más remedio que recorrer todo el círculo, pero esto no es ni nuestro último recurso ni una deficiencia. Adentrarse por este camino es una señal de fuerza y permanecer en él es la fiesta del pensar” (p. 11). Todo esto, con el fin de comprender la relación de estos textos entre dos periodos

aparentemente distintos de su vida. En este sentido, lo que se rastrea es una continuidad en el pensamiento heideggeriano en torno al fenómeno de la verdad. Podemos decir, entonces, que un rasgo en común que se puede rastrear tanto en *Ser y tiempo* como en *El origen de la obra de arte* es la definición que Heidegger nos brinda de la verdad, entendida esta como *aletheia*. En ambos periodos lo que se propone el autor es superar la metafísica de la subjetividad, pensando el ser como verdad, en el sentido de desocultamiento. La pregunta por el arte se mueve en el ámbito de la pregunta por el ser, cuestión central en el proyecto ontológico de *Ser y tiempo*. Solamente teniendo en cuenta esta clave interpretativa, cobra sentido el ensayo sobre el arte. Ambos textos comparten el panorama del pensamiento transcendental-horizontal y el pensar ontohistórico.

1.3.2 Conceptos claves

Martin Heidegger, en su texto *El origen de la obra de arte* (1996b), nos habla de la esencia de la obra de arte. Desde el principio del ensayo aclara que su propósito no es otro más que el de encontrar la esencia de la obra de arte. ¿Cuándo podemos decir que hay arte? ¿Qué es lo que hace que yo diga que allí hay arte y aquí, en cambio, no lo hay? Estos son algunos de los interrogantes que el autor se plantea para mostrar la pertinencia de la pregunta en una época en la que cuestionaba todo lo establecido.

Para encontrar la esencia de la obra de arte, considera Heidegger, es preciso partir de la obra de arte misma y no de lo que consideramos que es arte, pues el objetivo es no partir del prejuicio que sobre el arte tengamos; así, el autor piensa que, en cualquier caso, debe ser la obra de arte misma la que nos revele el lugar donde el arte se *oculta*. De esta forma comienza el sendero de su reflexión, distinguiendo principalmente tres elementos: cosa (*Sache*), útil (*Nützlich*) y obra de arte (*Kunstwerk*). Se pregunta: ¿qué es lo que tienen en común estos entes? ¿Qué es lo que los distingue y los separa? Para el autor es importante realizar esta distinción, porque es evidente que en la obra

de arte hay algo cósmico, algo de cosa y, sin embargo, también se percibe que una obra no se agota en el ser cosa, sino que es algo más. Comienza entonces por preguntarse por la *cosedidad* de la cosa, es decir, por el “ser cosa de la cosa” —una pregunta muy característica del estilo filosófico de Heidegger— y nos ofrece tres distintas definiciones al respecto, de las cuales rescata finalmente solo la última de ellas, por ser la que más nos ayuda a pensar la esencia de la cosa como una materia formada. Podemos decir, entonces, que lo cósmico que encontramos en la obra de arte es eso: la materia y la forma.

La reflexión nos lleva ahora a ver en qué consiste el “ser útil del útil”. Sabemos que los útiles son las cosas de uso, instrumentos que están a la mano para servir a la humanidad. Como humanos, depositamos una confianza en el útil y este, en cuanto mejor funciona, menos aparece en nuestra atención, y más desaparece ante nosotros. Solo cuando los útiles dejan de funcionar, es que volteamos la mirada hacia ellos. En este sentido, parece ser que la esencia del útil es la *servicialidad*. Mas, ¿qué es lo que hace que un útil sea un útil y no una cosa? En palabras del autor, “Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su *fiabilidad*” (p. 25). La fiabilidad es la confianza que se crea entre el Dasein y el utensilio. El ser humano, como Dasein, comprende el ser del útil cuando sabe cómo usarlo, y no lo confunde con otros. El ser útil supone un *a priori* porque los utilizamos; por tanto, los útiles son entes intramundanos, y no cosas. Ahora bien, una de las similitudes entre el útil y la obra de arte es que la obra de arte, al igual que el útil, es en razón del *Dasein*, porque su ser cobra sentido cuando aparece ante alguien en un *mundo*; la cosa, en cambio, no. Pero a diferencia del útil, la obra de arte, cuanto mejor cumple con su función, es cuando más resplandece.

¿Por qué será entonces que la obra de arte, encima de lo cósmico, es además algo otro?—se pregunta el autor. “Eso otro”, para Heidegger, constituye lo artístico de la obra de arte, y con esto se refiere a la *alegoría*. La alegoría es aquello que dice algo, para decir otra cosa. Si la obra de arte es alegoría, el autor nos está diciendo que la obra de arte revela lo otro. La obra de arte dice algo para decir otra cosa, y en esa referencia a lo otro se encuentra la *artisticidad*. Sin embargo, una vez llegado a este punto, y aunque esta definición le satisface, Heidegger siente que la obra de arte es algo más que mera alegoría; de allí que nos proponga también la definición de la obra de arte como *símbolo*, que significa juntar un concepto con una imagen.

La palabra *mundo*, desde el punto de vista heideggeriano, no debe entenderse como cosmos o universo, sino desde una perspectiva histórica y cultural. El mundo, entonces, será la totalidad del plexo de referencias y significaciones que constituyen la trama de la existencia del *Dasein*. Es en función del *Dasein* que todo cobra sentido y significación, pues aquello que se abre a su alrededor es el mundo. Podemos tomar la palabra mundo como lo menciona Hubert Dreyfus en su artículo *Heidegger's Ontology of Art* (2005), cuando dice: “*world is the whole context of shared equipment, roles, and practices on the basis of which one can encounter entities and other people as intelligible*” (p. 1)³.

Ahora bien, el idioma de una cultura, sus artefactos y sus prácticas reflejan su estilo. Cada cultura coordina sus prácticas cotidianas de forma distinta, por lo que podría decirse que cada cultura tiene un estilo diferente en su modo de vivir. El estilo, entonces, es la base sobre la cual se conservan las viejas prácticas y se desarrollan otras nuevas. La manera en la que se nos revela el ser de las cosas y cobra sentido viene precedida por un mundo, un estilo de vida arraigado a una

³ “El mundo es la totalidad contextual de los artefactos, roles y prácticas compartidas a partir de las cuales podemos hacer inteligible el encuentro de entes como otras personas” (Traducción propia).

época específica en nuestra cultura. Dificilmente podemos percibir el estilo de nuestro comportamiento, porque precisamente se encuentra allí y no en nuestras mentes. Conuerdo, entonces, con las palabras de Dreyfus cuando dice: *“like the illumination in a room, style normally functions best to let us see things when we don’t see it. As Heidegger puts it, the mode of revealing has to withdraw in order to do its job of revealing things”* (p. 3)⁴.

De lo anterior, no queda más que preguntarnos: ¿cómo podemos notar nuestro estilo o el estilo de otra época en nuestra cultura? Para dar respuesta a este interrogante, Heidegger utiliza la obra *“Schoenen”*, “un par de zapatos”, de Vincent Van Gogh, pintada en 1886, para demostrarnos que el arte es capaz de revelar el mundo de otra persona o de otra época. La pintura manifiesta el mundo del campesino al espectador o la espectadora que la observa, lo que quiere decir que el arte puede verse como la manifestación de un mundo a quienes están fuera de él. La obra de arte no solo manifiesta el estilo de la cultura, sino que también lo articula. Para que las prácticas cotidianas sean parte de un mundo compartido y den sentido a nuestras vidas, deben aprenderse y enseñarse a las personas. De esta manera, generan un entendimiento compartido, como afirma Dreyfus: *“We might say, then, that art doesn’t merely reflect the style of a culture; it glamorizes it and so enables those in the culture to see it and to understand themselves and their shared world in its light”* (p. 4).⁵

⁴ “Al igual que la iluminación de una habitación, el estilo tiene éxito al mostrarnos las cosas precisamente cuando nosotros no podemos verlo. Como Heidegger lo explica, el modo del mostrarse tiene que retroceder con el fin de cumplir su trabajo de revelarnos las cosas” (Traducción propia).

⁵ “Podríamos decir, entonces, que el arte no simplemente refleja el estilo de una cultura, sino que lo embellece y, al hacerlo, permite que aquellos inmersos en dicha cultura puedan, bajo su luz, comprenderse a sí mismos en un mundo que comparten” (Traducción propia).

Para Heidegger, el aspecto de mundo que encontramos en la obra de arte es el que hace que el significado de la obra misma cobre sentido y sea explícito, coherente y abarcador. El aspecto “tierra” de la obra de arte, representado en su materialidad, se resiste constantemente a la explicación y la totalización de significados. Michael Kilivris, en su artículo *On the work of art: Benjamin and Heidegger* (2008) nos brinda una excelente definición sobre estos dos aspectos (tierra y mundo) que conforman la esencia de la obra de arte:

The former [world], which he describes more or less consistently as that which is self-secluding, sheltering, or concealing, provides a ground for, and also juts through, the latter [earth], which is something like a self-opening openness. In the case of the Van Gogh painting, whose subject matter Heidegger interprets as a pair of peasant shoes, though they were in fact the shoes of Van Gogh himself, on the one hand the earth might be regarded as the pastoral setting of the peasants' work, with its quiet gift of the ripening grain and its unexplained self-refusal in the fallow desolation of the wintry field. The world, on the other hand, can perhaps be said to comprise the moments of delight and sadness in the life of the peasant, the wordless joy of having once more withstood want, the trembling before the impending childbed and shivering at the surrounding menace of death (p. 5)⁴.

⁴ “Aquel (mundo), que Heidegger describe de forma más o menos consistente como aquello que es auto-excluido, refugiado, oculto, provee un suelo, así como una proyección para este otro (tierra), que consiste en una apertura que se abre a sí misma. En el caso de la pintura de Van Gogh, que Heidegger interpreta como un par de zapatos de trabajo de algún campesino —pese a que, de hecho, se trataban de los zapatos del propio Van Gogh—, por un lado, la tierra puede verse como el encuadre pastoral del trabajo campesino, con su callado regalo del grano maduro y su inexplicable auto-negación para caer en la desolación del campo invernal. El mundo, por el otro lado, podría decirse que compromete los momentos de deleite y de tristeza en la vida del campesino, la inefable alegría de haber soportado una vez más el ansia, el temblor frente la amenazante cama infantil y el estremecimiento al sentirse rodeado por la amenaza de la muerte.” (Traducción propia)

En su análisis de la pintura de Van Gogh, Heidegger (1996b) sostiene que lo que se revela allí es la lucha esencial entre el mundo y la tierra. En palabras del autor alemán:

Es precisamente porque la lucha llega a su punto culminante en la simplicidad de la intimidad por lo que la unidad de la obra ocurre en la disputa del combate. La disputa del combate consiste en agrupar la movilidad de la obra, que se supera constantemente a sí misma. Por eso, es en la intimidad del combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma. (p. 41)

Para el autor, la verdad entendida como *aletheia* acontece de un único modo: estableciéndose en esa lucha y espacio de juego que se abre gracias a ella misma. Según Heidegger (1997), “En efecto, puesto que la verdad es la oposición alterna del claro y el encubrimiento, le pertenece aquello que aquí hemos dado en llamar su establecimiento” (p. 52). Así, después de haber descubierto la esencia de la obra de arte o —en otras palabras— la verdad que se revela en la lucha entre mundo y tierra, el autor procede a desenterrar el origen de la obra de arte. Al hacerlo, llega a la conclusión de que el arte es, en esencia, poesía, porque, al ser la poesía tan amplia, guarda una relación esencial con la verdad, ya sea como des-ocultamiento o como fundación de la verdad: “La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se poetiza. Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer a la llegada de la verdad de lo ente como tal” (p. 62).

El hacer de la poesía se construye a partir de unidades, a partir de *elementos básicos*: estas unidades son las palabras. La música, por ejemplo, sólo puede existir por pulsos o sonidos. El dibujo, sólo por medio de puntos y líneas. Las palabras son unidades de sentido cuya función está definida por su uso: las palabras nombran, definen, señalan. Una de las funciones de las palabras, y que la poesía más utiliza, es la capacidad ostensiva del lenguaje, es decir, el *mostrar*, *hacer*

aparecer. La poesía es un hacer basado en la capacidad del lenguaje para mostrar: “¿Y qué muestra la poesía? La profundidad de lo real, “la realidad abierta” (Juarroz, 1992, p. 16). Podemos decir entonces que, en palabras heideggerianas, la esencia del arte es poema porque, en esencia, es la poesía la que funda la verdad. Tal como menciona Safranski (1997):

No hay ninguna verdad, en el sentido de una equis desconocida, a la cual nos acerquemos en un progreso infinito, con la cual conformemos nuestros ojos en una forma cada vez más acertada y exacta, sino que se da tan solo un “concararse” activo con el ente, que se muestra cada vez en manera distinta, y de tal modo que también nosotros mismos nos mostramos distintamente en medio de ese proceso. (p. 261)

¿Por qué Heidegger llega a esta conclusión? ¿Qué relación guarda acaso la poesía y la verdad? Estas preguntas pueden responderse con Sobrevilla (1984), cuando afirma que:

La razón es que existe una conexión esencial entre el lenguaje y el desocultamiento del ente. No hay que concebir al lenguaje ante todo como un medio de comunicación, sino como siendo quien lleva al ente como ente a lo abierto (p.79).

Lo anterior nos permite concluir, entonces, que del lenguaje poético emerge para un pueblo su mundo y su pertenencia a la historia universal, y que el arte hace parte de dicho lenguaje.

1.3.3 Posteridad del texto

Como ya vimos, es durante el periodo de 1933 y 1945 que se sitúa el *giro* de la filosofía heideggeriana. Sabemos, además, que fue en los años treinta cuando Heidegger comenzó a simpatizar con el Partido Nacional Socialista de Alemania, y que tres años después fue elegido como rector de la Universidad de Friburgo, en función de su simpatía con dicho Partido. Sin embargo, mi intención aquí no es abarcar los cambios en la compleja actitud del autor antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Más bien, nos centraremos en ver cuáles eran

los intereses filosóficos que el autor seguía manteniendo desde *Ser y tiempo*, hasta la década de los 40, y cuáles otros había dejado de lado, con el fin de examinar el lugar del texto estudiado, *El origen de la obra de arte*, en la posteridad de la obra heideggeriana.

Sin dejar de considerar al ser humano como Ser-Ahí, en esta segunda etapa de su pensamiento Heidegger quiere tener un acercamiento al *ser en cuanto tal*, a diferencia de *Ser y tiempo*, en donde su reflexión del sentido del ser gira en torno al ser humano. El segundo Heidegger, sin abandonar la pregunta por el sentido del ser, va a tomar otro camino, en el que la palabra poética juega un papel muy importante, como *la morada del ser*. En su acercamiento al texto *El origen de la obra de arte*, Heidegger le da un lugar privilegiado al arte como el lugar donde se hace presente el ser. Desde una perspectiva teórico-humanística, el autor pretende mostrar que, a través del arte, el ser humano tiene la posibilidad de hacer del mundo un lugar habitable. El ser humano, como portador del lenguaje, es el que resguarda la morada de la pregunta por el ser.

Más adelante, en 1947, escribe su célebre *Carta sobre el humanismo*, en donde resalta la importancia de habitar la palabra en tanto que verdad del ser, especialmente en una época en la que el desarrollo técnico se instaura para quedarse. De este modo, el segundo Heidegger va desde su intención de realizar un diagnóstico de la época, en términos de una crítica a la dominación de la técnica que gobierna el mundo, hasta sus intentos de recuperar la olvidada experiencia del ser a través de la obra de arte.

De hecho, en 1953, Heidegger pronunciará una conferencia titulada *La pregunta por la técnica*, en la Academia Bávara de las Bellas Artes. Allí, tal como lo menciona Jorge Linares en su artículo *La concepción heideggeriana de la técnica: Destino y peligro para el ser del hombre* (2002), se pone en evidencia otro gran frente del pensamiento maduro del autor: la relación del hombre y la técnica. Así:

El problema de la técnica se convirtió a lo largo del desarrollo de la filosofía heideggeriana en el tema nodal del análisis de la relación entre el ser y el hombre. Martin Heidegger percibió una radical ambigüedad en el fenómeno de la técnica moderna: por un lado, revela el destino que emerge del ser mismo y que podría provocar el surgimiento de una relación más originaria entre el hombre y el ser; por otro, sin embargo, conlleva el mayor peligro para la subsistencia del carácter específico del ser del hombre. (p.15)

Para Heidegger, el origen de la técnica está en la forma en la que nos confrontamos con la naturaleza: “A diferencia de la antigua concepción griega de la verdad (*Aletheia*), donde se trata de que la naturaleza brote a la luz, en la actitud técnica nosotros provocamos la naturaleza. La técnica, dice Heidegger, es una forma de desocultación” (Safranski, 1997, p. 457). La técnica moderna tiene la característica de *provocar* que las cosas aparezcan y, como consecuencia de lo anterior, Heidegger menciona (1994):

Del mismo modo, el estado de desocultamiento según el cual la Naturaleza se presenta como una trama efectiva y computable de fuerzas puede, ciertamente, permitir constataciones correctas, pero, precisamente debido a estos resultados, es posible que permanezca el peligro de que la verdad se retire en todas direcciones. (p.28)

El estado habitual de desocultamiento, en el que todo lo que es se muestra como lo que es, alberga el peligro de que el ser humano se equivoque con lo no oculto y lo mal interprete. Cuando descubrimos una posibilidad, se nos están ocultando una cantidad incontables de otras opciones que pudimos haber escogido. De esta manera, dice Heidegger:

Lo esenciante de la técnica amenaza el hacer salir lo oculto, amenaza con la posibilidad de que todo salir de lo oculto emerja en el solicitar y que todo se presente en el estado de desocultamiento de las existencias. (p. 35)

El esfuerzo que Heidegger hizo a lo largo de su vida por mantener viva la pregunta por el sentido del ser en una época caracterizada por el olvido de la misma, es un ejemplo claro de la forma en la que la filosofía puede cuestionar el papel de la técnica en el desarrollo de la humanidad. Frente a este panorama es que Heidegger ve en la actitud del poeta una esperanza, pues, como menciona Vincen Lozano (2004):

las palabras de los poetas no se agotan en lo dicho, no remiten a la mera cosa significada, sino que hay en ellas algo que no está explícito, que va más allá de la mera presencia instrumental de los entes a los que la técnica ha arrebatado su esencia, y remite a un lugar previo, a un origen o fundamento que puede acoger el ser de las cosas. Son los poetas los que fundan o dan lugar (*stiftet*) al Ser mismo (p. 212).

Martin Heidegger falleció el 26 de mayo de 1976 en Messkirch, su ciudad natal. A pesar de sus evoluciones como hombre político y como filósofo, si hay algo que se mantuvo durante toda su vida, fue su pasión por preguntar, no tanto por el responder. La pregunta por el sentido del ser fue su ancla en su camino filosófico, pues, para él, esta pregunta y no otra es la que ilumina las cosas y amplía el horizonte de posibilidades humanas. En su interior mantenía viva su intención de ayudar a la humanidad a mirar la vida –y no solo a la filosofía— como si se tratara de la primera vez, un sentimiento que hoy ciertamente nos hace falta, de cara a un mundo cada vez más tecnificado y menos interesado en la tradición.

2. Segundo capítulo: Walter Benjamin y la época de la reproductibilidad técnica

2.1 Vida y obra del autor

Walter Benjamin fue un judío asquenazí⁶ que nació el 15 de julio de 1892, en Berlín. Junto a sus hermanos menores, se crio en el seno de una familia judío berlinés. Fue hijo de un anticuario israelita, Emil Benjamin, del cual heredó su hábito por la colección, y de Pauline Schönflies, de origen alemán. Durante los años de su juventud, Benjamin ingresó a la Universidad de Friburgo, de donde se retiraría años después, para posteriormente ingresar a estudiar filosofía en la Universidad de Berlín. En 1914, cuando el archiduque Francisco Fernando de Austria y su esposa fueron asesinados durante el atentado de Sarajevo, dio inicio a lo que se conoce como la Gran Guerra o Primera Guerra Mundial. Benjamin, por su parte, eludió ingresar en el ejército a través de ciertas artimañas, como lo menciona Wolfram Eilenberger, en su libro *Tiempo de magos* (2019):

En 1915 había evitado su primera llamada a filas pasando en vela la víspera de su reconocimiento médico con su mejor amigo, Gerhard Scholem, tomando incontables tazas de café con el fin de que, al someterse a la mañana siguiente al examen médico, su pulso acusara las suficientes irregularidades como para que lo declarasen no apto. Un truco corriente en aquella época. (p. 44)

Gracias a lo anterior, Benjamin pudo librarse de la guerra y continuar sus estudios. Se dedicó entonces a trabajar como traductor, y en 1917 contrajo matrimonio con Dora Pollack. Durante ese año, en Rusia, estalló la revolución. En 1918, Benjamin se convirtió en padre: “Con el nacimiento de su hijo Stefan en abril de 1918, su productividad aumentó enormemente, y en

⁶ El término, también conocido como *ashkenazí*, representa de modo general a la población judía que se asentó en la Europa central y oriental.

menos de un año concluyó su tesis doctoral” (p. 45). Benjamin obtuvo su doctorado en 1919, con un tratado sobre el concepto de la crítica del arte en el romanticismo alemán. Allí defendió la idea de que el crítico de la obra de arte enriquece la esencia de la obra en el acto mismo del criticar, “pues ambos experimentan una transformación que, en el caso ideal, conduce a la verdad” (p. 47).

Tal como lo menciona Benjamin en su tesis (2006):

Así pues, en total oposición a la concepción actual de su esencia, la crítica en su intención central no es enjuiciamiento, sino, por una parte, consumación, complementación, sistematización de la obra, y por otra su disolución en lo absoluto(p. 57).

Ahora bien, de los trabajos mencionados, se puede afirmar que Benjamin confiere un estatus de cocreador al crítico de arte. Al no ser la crítica algo estático, sino algo variable según quién la pronuncie en determinado tiempo y lugar, esta concepción de la crítica “hace que una obra de arte nunca permanezca estable en su esencia, sino que su ser y su posible significado cambien y se dinamicen en el curso de la historia” (Eilenberger, 2019, p.47). Así pues, queda claro que para el autor la esencia de la obra es algo que cambia constantemente.

Cuando Benjamin presentó su tesis del concepto de crítica de arte, el resultado no fue un texto del todo claro para los eruditos románticos. Su trabajo pasó desapercibido durante mucho tiempo. De todas formas, Benjamin hizo lo que deseaba, dedicó su vida a ejercitarse en la tarea de reconocerse y reconocer su entorno de un modo crítico.

En 1919, todo empeoró con el tratado de paz, que obligaba a Alemania a pagar reparaciones a Francia e Inglaterra, lo que causó aún más inflación. Por ello, en 1921, los Benjamin no tenían otra opción sino regresar a Berlín en busca de un sustento de vida. Durante este año Benjamin escribió *Para una crítica de la violencia*, en el cual defendió la violencia revolucionaria. También

se embarcó en el proyecto de crear una revista, y en 1922 estaba casi lista para imprimirse, pero era un riesgo económico muy alto de asumir. Otro proyecto más para su lista de fracasos, en los que se sumaban sus fallidos intentos por encontrar un puesto como docente.

Entre 1923 y 1929, Alemania atravesó por una especie de edad de oro cultural. Con el apoyo de la Unión Soviética, el arte y la cultura florecieron, la vida en los cabarés se volvió más activa, se popularizaron el jazz y el teatro; en fin, se abrieron nuevas perspectivas más progresistas y críticas del capitalismo. Sin embargo, no todos estaban contentos con estos cambios. Por parte de los conservadores, se manifestó un malestar por la pérdida de los valores tradicionales. Por otra parte, los líderes de derecha, como Adolf Hitler, planeaban un nuevo intento de tomar el poder, mientras esperaban el momento justo para atacar. Poco a poco el partido nazi creció, alimentado por el odio de quienes no toleraban los nuevos cambios. Con el inicio de la Gran Depresión, también conocida como crisis de 1929, el partido nazi vio la oportunidad de adquirir más poder, a través de la ocupación de cargos en el parlamento, hasta que, en 1932, Hitler fue nombrado como canciller. Muchos judíos, entre ellos Benjamin, decidieron huir a otros países.

En 1933, mediante el decreto del incendio de Reichstag, se aprobaron algunas leyes antisemitas y comenzó lo que sería uno de los crímenes más atroces de la humanidad. Durante esta estancia, Benjamin se refugió en París. En 1936 publicó *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a la par que trabajaba en un texto sobre Baudelaire y daba clases en un colegio. Posteriormente, en septiembre de 1939, los nazis invadieron Polonia, mientras que Francia y Alemania entraron en guerra. Benjamin fue arrestado por el gobierno francés, del cual logró escapar. A sabiendas de que si lo arrestaban moriría de inmediato, decidió huir una vez más hacia España, y llegó a Portbou, Cataluña. Para su desgracia, España había cancelado las visas de tránsito. Sin salida, Benjamin se alojó en un hotel, en donde se le informó que sería deportado a

Francia. En un acto de valentía, Benjamin se suicidó mediante la ingesta de cinco pastillas de morfina, el 26 de septiembre de 1940.

2.2 Surrealismo y fotografía

Antes de pasar a analizar el texto sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, vamos a hacer un recorrido por las obras anteriores, en las que Benjamin ya había estado meditando sobre algunos temas relacionados con el surrealismo y la fotografía.

En 1929 aparece a la luz el escrito *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, un texto clásico de la obra de Benjamin. Pero, antes de abordar el tema central del ensayo, primero recordemos que el surrealismo es considerado como uno de los movimientos artísticos y literarios más importantes del siglo XX. Así, antes del surrealismo, en la Francia de 1916, surgió el dadaísmo, una corriente anti-artística que irrumpió y se opuso a todo orden preestablecido. Tristán Tzará fue un poeta que se destacó por su fuerza revolucionaria en este movimiento, y quien lo bautizó de la manera como se ha conocido en la historia: “La palabra “dadá” fue hallada por Tzará al abrir al azar un diccionario y, según sus propias manifestaciones, no posee ningún significado” (Salvat, 1987, p. 1221).

Esta premisa innovadora en el ámbito artístico hizo que, poco a poco, se fueran uniendo más personas, principalmente en Berlín, Hannover y Colonia. André Breton, seguidor del dadaísmo, años más tarde se encargaría de consolidar y dirigir al grupo surrealista. En efecto, en 1924, se publicó el *Manifiesto Surrealista*, caracterizado principalmente por su estilo renovador, que transformó la concepción artística de la realidad, e introdujo nuevas dinámicas en el proceso creativo. Así, a través del absurdo, el surrealismo buscaba sobrepasar la expresión de lo “real” como una expresión del inconsciente. En este sentido, la teoría psicoanalítica de Freud jugó un papel importante en este movimiento, pues tanto la interpretación de los sueños como la terapia

basada en la asociación libre de ideas se convirtieron en un punto de partida. Así lo menciona Benjamin (2019) en el texto:

La vida parecía que solo merecía la pena de vivirse allí donde el lumbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes agitándose en masa; donde el lenguaje era solo lenguaje, donde el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpretaban como una exactitud tan automática y tan lograda que ya no quedaba ninguna rendija para meter por ella la monedilla del “sentido”. (p. 58)

¿Y cómo no iba a ser de esa forma, si el orbe entero se encontraban atravesando por una guerra mundial? Cuando todo se desmoronaba a su alrededor, no había otra opción que canalizar la energía vital en arte. Como consecuencia de ello, de este periodo tan frío y oscuro, nacieron obras enigmáticas que provocaban, y provocan, una sensación más cercana a la confusión que al mero placer de contemplar lo bello. Prueba de ello es la obra cinematográfica *Un perro andaluz*, dirigida por Luis Buñuel y Salvador Dalí, en 1929, la cual muestra, precisamente, cómo se buscaba activamente desafiar el límite entre lo real y lo imaginario. Al respecto, Gabriela Alatsis y Cecilia Quattrucci en su artículo, *Walter Benjamin y el surrealismo. Formas de filiación entre arte y política* (2011), mencionan:

No se trata de la imagen tradicional que toma como punto de partida la similitud. Sino que, por el contrario, la imagen surrealista apunta resueltamente a la disimilitud. (...) Pero ésta ciertamente es su finalidad, ya que al aproximar sorpresivamente dos términos de la realidad que parecen incompatibles, provoca en la persona que observa un estado de “shock” que pone en marcha su imaginación por los caminos del sueño y de la alucinación. (p. 7)

Cabe destacar también que, durante esta época, las experiencias psicodélicas se popularizaron. Benjamin, quien no era ajeno a la vida nocturna en la cual afloraban estas experiencias, denominaba a los estados alterados de conciencia, causados bien sea por las drogas o bien por el bombardeo constante de imágenes yuxtapuestas, como una *iluminación profana* de inspiración materialista. A primera vista, resulta paradójico este nombre, dado que la palabra “iluminación” inspira a la religiosidad y el misticismo, mientras que la palabra “profana” es todo lo contrario. Por consiguiente, lo iluminado no puede ser profano, ni viceversa.

No obstante, para Benjamin, los éxtasis de las drogas como el hachís, el opio o cualquier otra droga, si bien podían decantar en una experiencia similar a la del éxtasis religioso, se quedaban cortos a la hora de materializarse en una lucha política, pues si bien durante la embriaguez y la fiesta se ganan fuerzas para la revolución, después de la euforia del momento, para más de uno, la lucha política queda relegada en segundo plano. Pero, por otro lado, Benjamin vio más allá, ya que vio en el arte un conocimiento crítico. En efecto, no considera que el arte sea relevante simplemente por el disfrute que inspira, sino por su valor cognoscitivo. De ahí que considerara el surrealismo como una corriente no solamente estética, sino también filosófica.

En este sentido, para Benjamin, todo conocimiento crítico reclama consigo un llamado a la acción. La técnica artística del surrealismo toma los objetos cotidianos en su forma material, en su forma existente, y, sin embargo, dichos objetos son transformados al presentarse como arte. La fórmula produce, entonces, un collage de extremos remotos y antiestéticos al mismo tiempo. Estas obras, según Benjamin, iluminan la verdad de manera no intencional, dado que, de las obras de arte surrealistas, a través de la yuxtaposición de imágenes, de realidades remotas o distantes, surge pues, de manera no intencional, una luz particular que Benjamin denomina como la *imagen*

dialéctica. Simón Díez, en su artículo *Walter Benjamin y la imagen dialéctica: Una aproximación metódica* (s.f.), sintetiza de manera clara todo lo dicho hasta ahora:

La imagen dialéctica busca rendir dos términos opuestos que, desarrollados a su extremo, manifiestan instantáneamente todas sus tensiones y contradicciones. El método predilecto para hacerlo es el montaje literario: una yuxtaposición de fragmentos históricos que, en su contexto, son insignificantes, pero que extraídos de éste generan un shock o un estado de sorpresa que surge al percibir violentamente algo nunca antes visto. El historiador materialista ve el objeto histórico como una estructura monádica: un objeto que envuelve en sí todo el tiempo histórico. Actualizar un objeto histórico monádico, llevarlo de lo que ha sido al ahora, conlleva a un salto repentino de tal magnitud que rompe con el continuum histórico. Poner en tensión fugaz lo que ha sido con el ahora genera un momento de “despertar” (del sueño mítico del capitalismo) que permite el “ahora de la cognoscibilidad” o la posibilidad del conocimiento histórico que es siempre el conocimiento de la ruina histórica. La imagen dialéctica, con toda su fuerza, presenta un potencial político: la crítica y transformación del presente se hace posible al ver los fragmentos del pasado (la tradición de los oprimidos) expuestos vehementemente (p. 2).

Podemos decir, entonces, que, para Benjamin, el surrealismo, a través de la yuxtaposición de imágenes, crea una imagen dialéctica, de la cual puede aflorar un sentido. Así, un objeto histórico, como una obra de arte, trae consigo un pasado que se superpone con otro objeto histórico, que también tiene un pasado. Al estar estos dos objetos montados, lo que se propone Benjamin es que se produzca electricidad política, lo que él denomina como un “flash luminoso de verdad”. De esta manera, el contacto con el arte ya no se da a través de la aprehensión reflexiva, sino a través de una aprehensión inmediata e intuitiva. Se puede ver aquí, nuevamente, la relación con el

psicoanálisis, en tanto que la aprensión se da como una libre asociación. Y así como en la práctica del psicoanalista necesariamente hay una labor de interpretación, de la misma forma parece que Benjamin, implícitamente, está confiriendo al espectador o la espectadora un papel fundamental en la crítica del arte.

Dos años más tarde, en 1931, Benjamin publicó su ensayo *Pequeña historia sobre la fotografía* (2019). Allí comenzó a interesarse por este método de reproducción y las implicaciones filosóficas que trajo consigo su nacimiento. En principio, el ensayo comienza con una breve reconstrucción histórico y tecnológica de la fotografía, desde su inicio, hasta su decadencia⁷. Cabe destacar que, durante décadas, nadie le prestó atención ni a las cuestiones históricas ni filosóficas de la fotografía como invención tecnológica, y que no fue sino hasta 1931 que Benjamin reconoció un interés por empezar a ser conscientes de los planteos y debates que suscitaba.

Antes de desarrollar las concepciones de Benjamin sobre la fotografía, es necesario rescatar algunos momentos claves de su historia. Antes del periodo de industrialización, se dio lo que se conoce como el apogeo de la fotografía del siglo XIX. Julia Margaret Cameron (1815 – 1879) fue una fotógrafa británica que pasó a la historia por sus retratos. *Espero*, también conocida en inglés como *I Wait* (véase *Imagen 2*), es una foto de su autoría, que, al ser observada, despierta en el espectador o espectadora el deseo de ver a través de los ojos de aquella niña, como si en ella hubiera un secreto que revelar. También en las fotografías de David Octavius Hill (1802 – 1870) habita un misterio que poco se puede describir en palabras, como lo muestra la foto *Pescadora de New Haven* (véase *Imagen 3*). Y así, mientras la práctica de los fotógrafos comenzaba, la industria

⁷ En cuanto a sus comienzos, sobra decir que Nicéphore Niepce y Louis Daguerre se consideran los inventores de la fotografía. En 1826 fue capturada la primera foto de la historia conocida como *Vista desde la ventana en Le Gras* (véase *Imagen 1*). Si bien Niepce y Daguerre se consideran los precursores de este invento, fue el Estado quien terminó patentizándolo como un hallazgo público.

produjo por primera vez lo que se conoce como tarjetas de visita. Paralelo a esta nueva forma de comercialización, se dio el fenómeno de lo que Benjamin denomina como “mercachifles o charlatanes”, quienes se apoderaron rápidamente de esta nueva técnica, por afán de lucro.

Podemos ver, entonces, cómo Benjamin contrasta estas dos maneras en las que se desenvuelve la fotografía a raíz de su utilidad. La fotografía trae consigo esa tensión entre capturar un instante irrepetible de la manera más precisa y, a la vez, ser capaz de reproducir esa misma imagen incontables veces. En este sentido, se puede afirmar que no es lo mismo decir que las fotografías, como las de Cameron o Hill, son similares a las que se capturan en las ferias, pues estas últimas tienen un fin meramente lucrativo, mientras que las primeras responden a intereses artísticos.

El auge de la fotografía guarda dentro de sí esta tensión, y como para ese entonces no era costoso tomarse una foto, entramos en el “tiempo en el que los álbumes de fotos empezaban a llenarse” (Benjamin, 2019, p. 79). Sobre los álbumes familiares menciona Benjamin algo que continúa el pensamiento anterior: las fotos que allí aparecen, suscitan la pregunta por la identidad del retratado, pero, al paso de un par de generaciones, este interés decae, hasta el punto en que ya nadie pregunta por la persona que aparece en el álbum. Cuanto esto sucede, considera Benjamin, las fotos perduran por el arte, y no tanto por la persona retratada. El autor percibe entonces que, en los retratos, se revela algo que va más allá incluso de la pintura:

En la fotografía, en cambio, nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en aquella pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor seductoramente indolente, queda algo que no se acaba en el mero testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse. (p. 75)

Se puede notar el privilegio que Benjamin le está dando a la fotografía frente a la pintura, pues considera que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo. La cámara, por su parte, trae consigo un espacio inconsciente que sustituye el espacio de la conciencia humana. En la pintura de retratos no ocurre lo mismo. Como espectadores, frente a una fotografía, nos sentimos llamados a buscar una chispa del azar, del aquí y el ahora. Así continúa Benjamín:

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo, y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula del azar, del aquí y el ahora con que la realidad ha quemado, por así decirlo, su carácter de imagen; y a encontrar el lugar imperceptible en el cual, en lo esencial de ese minuto que paso hace ya tiempo, anida hoy el futuro tan convincentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo (p. 76).

En aquella época, el procedimiento a la hora de tomar una fotografía era lento, por lo que los y las modelos estaban obligados a permanecer inmóviles durante largos periodos, aproximadamente diez minutos. Eso hacía que su expresión se tornara distinta. Al respecto, dice Benjamin que “el mismo procedimiento inducía a los modelos a vivir sin salirse fuera del instante” (p. 78). Quizás por eso las fotografías de Hill inspiran esa sensación de timidez hacia la cámara: “Había en torno a ellos un aura, un *medio* que confería seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba” (p. 81). Por otro lado, la imagen del fotógrafo Dauthendey, en la que aparece el padre del poeta en su tiempo de matrimonio (véase *Imagen 4*), muestra en la mirada de su esposa una lejanía plagada de desgracias, pues más adelante ella tomaría la decisión de suicidarse.

Notemos entonces que, para Benjamin, la contemplación de esta imagen tiene en cuenta el destino de esta mujer. Por lo cual, al estar en contacto con la imagen, indagamos en ella lo que luego será el futuro de la esposa, o tratamos de encontrar una pista de lo que se supone estaría

viviendo en ese momento, una pista que dé cuenta de la desgracia que sucedería después. Y acaso la encuentra. El espectador encuentra ese lugar en donde la determinada manera de ser de ese minuto, que pasó hace ya tiempo, hoy anida el futuro. En este sentido, Benjamin aquí nos está hablando del *aquí y el ahora* de la fotografía misma, lo que resulta un poco problemático porque, cinco años más adelante, en 1936, en el ensayo sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, va a definir el *aura* del arte como atrofiada, precisamente, por la fotografía. No obstante, aquí nos está diciendo que podemos encontrar esa misma *aura* en la mirada de los retratados, y de allí que podamos adelantarnos a afirmar que la experiencia aurática para Benjamin consiste en

hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, o acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día se hace más imperativa la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen, o más bien en la copia (p. 83).

Nótese que, con estas palabras, Benjamin tiene ya una intuición sobre la imitación de la fotografía, que más adelante va a abarcar. Por ahora, en pleno siglo de industrialización, está interesado en reflexionar sobre la historia de la fotografía y lo que sale al encuentro cuando estamos frente a un retrato, experiencia que se da gracias a la reproducción masiva. Ahora veremos un poco más sobre el desarrollo de esta técnica en relación a su periodo de masificación, especialmente cuando sus consecuencias son medidas durante los tiempos de guerra.

2.3 El origen de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

2.3.1 Contexto del ensayo

Como es bien sabido, una de las ventajas de la guerra son los grandes avances que se dan por la presión de crear nuevas técnicas en favor de la victoria. Con la fotografía sucedió igual. El fotoperiodismo fue una práctica que se popularizó con los daguerrotipos y rápidamente fue tomada por otros países durante el siglo XIX, con el fin de registrar lo que sucedía durante la batalla. Fue a raíz de los conflictos bélicos, específicamente la Guerra de Crimea y la Guerra de Secesión de EE.UU, que se hizo indispensable comunicar, de una forma más realista, lo que estaba sucediendo. Anteriormente, lo que se presentaba en los periódicos eran ilustraciones que, además, incluían tiras cómicas y otra serie de eventos de aquel tiempo. No fue sino hasta 1880 que el periódico *The Daily Graphic*, de New York, publicó lo que sería la primera fotografía real, titulada, *Shantytown*, de Stephen Henry Horgan (*Figura 5*). Luego de esto, esta práctica no tardó en llegar a popularizarse. Así, durante el siglo XX, con el desarrollo de la cámara comercial, ocurrido entre 1927 y 1930, el fotoperiodismo alcanzó su edad de oro. Había una fascinación por la fotografía documental, por poder visibilizar lo que antes no podía ser mostrado. Tal como lo menciona Miguel y Ponce en su escrito *Para una sociología de la fotografía* (1994):

La foto puede ayudar a conocer y a denunciar situaciones sociales de hambre, violencia, carencias u opresión. La fotografía puede también colaborar a un conocimiento crítico de la sociedad. Es posible un conocimiento profundo a través de la emoción, y no sólo a través de los datos. Se trata, pues, de conocer para reformar, para cambiar. La foto se utiliza además en una tradición de diseñar pósters y collages que sirven de propaganda política y comercial. La fotografía puede ser utilizada para explicar visualmente los males sociales,

los problemas de la sociedad. Permite describir comunidades, familias e incluso provocar la acción social (p. 86).

En definitiva, la fotografía se pudo usar para un sinfín de prácticas políticas y comerciales, y Benjamin estaba cada vez está más interesado en reflexionar sobre lo que trajo consigo este fenómeno de la masificación, que hizo que tanto las cosas como las personas perdieran su individualidad y se convirtieran en masa. Ahora bien, con los rápidos avances de la fotografía y el cine, se hizo cada vez más evidente el alcance que podían tener estas herramientas masivas, en favor de una lucha política. Durante este periodo se dio, pues, lo que Benjamin denomina como “politización del arte”, que, en resumidas cuentas, puede definirse como el esfuerzo por manipular a las personas a través de la propaganda, vendiéndoles ya no un discurso, sino también una imagen que represente un ideal político. No en vano, el fascismo y el capitalismo fueron los más beneficiados en este tiempo. Es justo en este contexto, en los años 1935 y 1936, en el que el autor escribió su hoy célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el cual analizaremos a continuación.

2.3.2 Conceptos claves

En pleno periodo de industrialización y politización del arte, el autor nos habla de los nuevos mecanismos del lenguaje que trae consigo la época de la reproductibilidad, en especial con la creación del cine y la fotografía. Cuáles son los cambios que han traído estas nuevas formas de hacer arte, se pregunta el autor. Es claro que a Benjamin (2019) le interesa reflexionar sobre el cambio operativo y del lenguaje que conlleva este nuevo paradigma técnico y cultural. La reproductibilidad técnica tiene como fundamento la creación de múltiples ejemplares de una obra que antes era única. Así, lo primero que se decanta de lo anterior es que, en esta nueva forma de acontecer del arte, no tiene sentido hablar de “copias” ni de “originales”, puesto que no hay algo

tal, porque lo que define a la reproductibilidad son precisamente las múltiples copias que todo objeto artístico puede llegar a tener. Su condición, entonces, es la *multiplicidad*. Las obras de arte, anteriores a la fotografía y el cine, por el contrario, están vestidas de una *autenticidad* que se fundamenta en virtud de lo que él llama “*el aquí y el ahora*”, y así nos lo dice:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepitible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra “cosa”, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración (p. 20).

Lo irrepitible de una obra se conecta con lo *auténtico*, y la autenticidad no es otra cosa que “todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (p. 22). Autenticidad, *aura*, aquí y ahora, se conectan con el concepto de *culto*, es decir, en lo *cultural*. Para Benjamin, las obras de arte anteriores a la fotografía y el cine, cuyos ejemplos más paradigmáticos pueden ser los santuarios, el teatro, las esculturas, la pintura al óleo, entre otras, son todas obras que tienen un “valor de culto” que se sustenta a partir de la noción de “aura”. Natalia Radetich, en su artículo *El arte, la técnica y lo político: a propósito de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin* (2012), describe, de manera clara y precisa, el concepto de *aura*:

El valor de culto prevalece ahí donde la obra de arte es mirada con los ojos propios de la contemplación del misterio que obliga al espectador a postrarse. En el valor de culto el espectador se relaciona con la obra de arte a partir de un movimiento interior que Benjamin llamaba el *recogimiento*; en la obra de arte aurática el espectador se encuentra, de alguna manera, disminuido ante la imposibilidad de hacer suyo el objeto

de contemplación que se alza frente a él como algo del orden de lo inalcanzable (p. 18).

Como podemos ver, el “valor ritual” está estrechamente ligado con la fusión mágico-religiosa. Sin embargo, las obras de arte que traen consigo la reproductibilidad técnica no poseen ese valor *cultural* que atesora la unicidad, sino que, por el contrario, están dotadas de un “valor de exhibición” que, al no estar supeditado a los intereses de la religión o la burguesía, les permite ganar la posibilidad de exposición y de exhibición ante las masas. La obra de arte, por su parte, tiene su origen, para Benjamin, en la tradición y el culto, los cuales originariamente existieron al servicio del ritual; en esto recae el valor único de la obra de arte, en que su fundamento es el ritual. Cuando Benjamin trabaja el concepto de *aura*, de *autenticidad*, no está pensando en la fotografía y el cine, sino que, justamente, está delimitando la *atrofia del aura* que conlleva el choque de estos dos nuevos lenguajes. Por ello, cuando plantea estas dos nuevas formas de expresión, entonces empieza a pensar qué es lo que caracterizó el paradigma anterior al cine y la fotografía, frente a lo cual concluye que el paradigma anterior es el que tiene algo que no es copiable, y eso que no es copiable es justamente la *experiencia aurática* que se da cuando estamos frente a una obra de arte. Es difícil poner en palabras lo que acontece en esta experiencia. Benjamin mismo la describe como la manifestación irrepetible de una lejanía. A lo mejor esta lejanía representa todo el entramado místico que encierra la tradición de la obra, siendo entonces claro que, si no podemos copiar lo auténtico de una obra, tampoco podemos atrapar su *aura*. O a lo mejor, la lejanía tiene que ver con el “viaje” que el espectador debe realizar para contemplar una obra de arte única, el desplazamiento sin el cual no podría llegarse hasta ella. O quizás la lejanía haga alusión al sentimiento residual de estar frente a una obra genial, que, por sus cualidades excepcionales, se aleja del vulgo y crea ante él una sensación de lejanía.

Como sea que se interprete este concepto, lo cierto es que el paradigma tradicional está pensado en términos de original, en términos de singularidad; por tanto, en los términos de un arte *aurático*. El aura tiene tanto valor, que es aquello único que hace que las copias estén devaluadas, y los plagios, desestimados. En este nuevo paradigma, sin embargo, no importa el plagio, porque la producción está pensada para existir en múltiples copias. Leidy Caballero y Héctor Sánchez, en su tesis de grado *Arte y política. A propósito de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2015), mencionan que:

El valor cultural de la obra de arte y el valor de exhibición de la pieza artística se establecen como dos fundamentos claros para entender la transición del carácter aurático y auténtico de la obra de arte, a lo irreproducible y exhibitorio de la misma. También permite comprender el proceso histórico que ha permitido que el arte salga de su enfoque netamente ritual, para estar presente en muchos escenarios de diferente procedencia social (p. 17).

La fotografía libera, entonces, a la obra de arte moderna de su existencia para el ritual, transformando la función social (ritual) de esta última. A raíz de esto, concluye Benjamin, la obra de arte debe fundamentarse en la política. Por vez primera en la humanidad todas las personas tienen acceso a las obras de arte y al legado histórico y cultural que en ellas habita. Sin embargo, si nos fijamos en la otra cara de la moneda, podemos ver que la masificación del arte también puede prestarse para la manipulación como un medio de control de las masas, y en ello concuerdo con las palabras de Fernando Huesca, cuando afirma, en su artículo *Walter Benjamin: Hacia un nuevo concepto de arte* (2013), que:

Benjamin considera que las condiciones de producción actuales, en otras palabras, el modo capitalista de producción, hacen que los modos de reproducción técnica no actúen a favor del proletariado o de las masas, sino en contra de ellas en cuanto limita las posibilidades

que tiene el proletariado de adquirir conciencia de clase, lo cual es indispensable para su ulterior emancipación, y en cuanto negar las posibilidades de entender la relación hombre-sistema de aparatos que el mismo desarrollo tecnológico inaugura. (p. 6)

Para Benjamin, la estetización de una manifestación política trae como consecuencia el control sobre las masas, por la manera en la que el arte —el cine en este caso— se muestra tan dinámico y atractivo para el público. Benjamin compara la sensación de estar en el cine con la de un transeúnte que camina por la ciudad. En efecto, cuando caminamos por las calles, nos sentimos constantemente estimulados por la cantidad de imágenes y sonidos que suceden a la vez; y, de esta misma forma, se siente entonces el espectador frente a un film: se siente pasmado, como en un estado de shock. Como consecuencia de lo anterior, el efecto que produce ver una película no es un estado de contemplación y reflexión, sino, por el contrario, un estado que lleva a que el espectador cumpla un papel pasivo, en tanto que solo debe dejarse llevar por la cantidad de estímulos que lo rodean. El problema que esto conlleva, según el autor, es entonces la anestesia de la estetización de la política, que fatalmente puede devenir en placer. Esta última consecuencia, como Benjamin anuncia, y como tristemente la historia ha comprobado, representa un peligro para la humanidad; por tanto, es una dinámica que permite que las masas caigan en una forma de barbarie política: el fascismo. Diego Paredes, en su artículo *De la estetización de la política a la política de la estética* (2009), lo resume de manera clara al afirmar:

Así, pues, el arte se relaciona con la política, no porque traslade sus criterios estéticos al ámbito de lo común, sino porque constituye una nueva configuración de eso común, subvirtiendo los antiguos modos de ser, de hacer y de decir que definían lo público y compartido. (...) La política es el conflicto sobre la existencia de un escenario común y, por ende, ella es siempre un desafío, un desacuerdo sobre los modos de inclusión de los

sujetos en la comunidad. El arte tiene una constitución similar, ya que al configurar un nuevo espacio de relaciones está trastocando lo habitual, des-ajustando las distribuciones sensibles ya instauradas, desfigurando el orden establecido, para introducir en su lugar una nueva configuración simbólica y material de lo visible y lo audible; en suma, de la parte de los que no tenían parte. (p. 96)

Para Benjamin, entonces, la reproductibilidad técnica, vista desde un aspecto positivo, permite al arte mostrarse de forma más directa ante las personas, permite su democratización, y ese valor de exhibición se convierte en un medio para la emancipación de las masas, o al menos así lo pensó Benjamin desde su militancia marxista. El aspecto negativo de lo anterior es el control que se puede ejercer sobre la sociedad, al manipular el pensamiento colectivo con un bombardeo de imágenes constante, que sustituye el razonamiento por un estado de shock constante. Películas como las de Charles Chaplin, Leni Riefenstahl, Fred Zinnemann, eran las que cruzaban por el pensamiento de Benjamin, cuando reflexionaba en torno a los alcances y peligros de este nuevo paradigma: joyas del cine universal colindantes con penosos episodios de propaganda fascista. Con todo, es como si el autor nos estuviera extendiendo una invitación a dejar de valorar, apreciar o pensar las obras del cine y la fotografía con el paradigma del arte clásico, inútil para comprender el verdadero destino del arte en la época de su reproductibilidad técnica.

2.3.3 Posteridad del texto

Dos años después de ese ensayo, inició la Segunda Guerra Mundial. La persecución nazi trajo consigo la destrucción de miles de obras de arte y el desmantelamiento de las vanguardias artísticas. París, que antes fuera epicentro cultural, fue invadida por los nazis. Al caer Europa nuevamente en una crisis, New York se convirtió en el nuevo orden mundial del arte en vanguardia. Movimientos como el expresionismo abstracto abrieron una nueva exploración en el campo de la

pintura. Así pues, ¿qué tendría por decir Benjamin de estos nuevos cambios en el mundo del arte? Luego de que decidiera terminar con su vida, sus extensas aportaciones en diversos campos de estudio no pasaron desapercibidas, gracias a las personas que, ya a su alrededor, reconocían un gran valor en su forma de reflexionar y escribir. Varias de las cartas que intercambió con Scholem y Adorno serían recopiladas para ser publicadas. También, en 1955, se publicó una colección de tomos que recogió gran parte de la vida del autor, quien, en tan solo cuarenta y ocho años, logró realizar una amplia e inquietante obra intelectual que, con el paso de los años y de la crítica, se fue complejizando. Otros de sus ensayos, como *Sobre el concepto de historia* (1942) y *Libro de los pasajes* (1982), continúan hoy en día siendo textos innovadores y ampliamente estudiados. Probablemente Benjamin, frustrado por todos los proyectos que no resultaron en su vida, jamás hubiera podido dimensionar el alcance que iba a tener su obra en la historia, aquella de la que tanto escribió.

3. Tercer capítulo: Martin Heidegger y Walter Benjamin en torno a la obra de arte

3.1 Divergencias entre los dos textos

Durante la década de los treinta, la reproducción masiva empezó a incursionar en el terreno del arte. Antes de que llegara la industrialización, el arte había logrado mantenerse como un baluarte que conservaba en sí mismo un misterio único que revelar. Sin embargo, las nuevas formas de expresión artística, que trajo consigo la reproductibilidad técnica, provocaron una ruptura entre la forma en la que antes se percibía la obra de arte. Quien haya tenido la oportunidad de leer los ensayos de Heidegger y Benjamin en paralelo, encontrará evidente la divergencia de los enfoques de cada autor, pues en ambos textos se pueden trazar las profundas diferencias ideológicas que existían entre ellos. Aun así, es fácil también encontrar una gran variedad de artículos y escritos académicos que contrastan estas obras, y que las ponen a dialogar entre sí, dando como resultado grandes conclusiones: no en vano, se trata de dos textos paradigmáticos a la hora de comprender el arte y la estética del siglo XX. Manuel Zamora, en su artículo *Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte* (2006), menciona lo siguiente, a propósito de la relación que guardan ambos ensayos:

No es necesario, por tanto, recurrir a demasiados retorcimientos etimológicos para advertir la coincidencia entre la definición de aura que propone Benjamin y esa privilegiada apertura del ente que Heidegger considera como cualidad intrínseca de la obra de arte, así como la implícita concordancia que guardan ambas perspectivas en torno a una dialéctica de ocultamiento/desocultamiento a través de la cual se muestra, por así decirlo, la realidad sagrada del objeto artístico. Se produce, por tanto, en el nivel primario de consideración hermenéutica una coincidencia de perspectivas que nacen simplemente de la constatación

de un hecho cultural: el arte se ha acabado convirtiendo en el último refugio de lo sacro frente a la insaciable voluntad de desvelamiento que caracteriza al pensamiento científico ilustrado (p. 257).

Así, lo que en términos heideggerianos comprendemos como *verdad*, esa apertura histórica de posibilidades, se puede traducir en términos benjaminianos como *aura*, manifestación irrepetible de una lejanía. El aura, como aquí y ahora, abre un mundo sobre el cual se desoculta el ente. La revelación se manifiesta como lo cerca y lo lejos, que a la vez se muestra en la posibilidad. Ambos quieren llegar a un mismo fin a través de diferentes caminos. El fin, pareciera, es salvaguardar la experiencia mística de la obra de arte frente a la reproducción.

En este sentido, tanto Benjamin como Heidegger exponen en ambos textos una de las problemáticas por la que atravesaba el arte en una época en la que la reproductibilidad amenazaba con destruir esa experiencia reveladora ligada a la tradición de la que ambos hablaban. No obstante, y dicho de forma conclusiva, la diferencia entre estos dos ensayos es que, por un lado, Heidegger va a tomar una vía más reaccionaria, mientras que Benjamin, por otro lado, toma una vía revolucionaria. Cabe aclarar que se considera reaccionaria aquella persona que, frente a los vertiginosos cambios de la modernidad, postula un imaginario pasado al cual añora regresar. Por este motivo, Heidegger, en su ensayo *El origen de la obra de arte* (1996), despliega toda una reflexión en torno a la obra de arte ligada a la relación que ya había establecido años atrás en *Ser y tiempo* (1997). Recordemos que la temporalidad del *Dasein* está marcada por una doble ambigüedad: por un lado, su existencia fáctica, que se manifiesta como “caída del ente”, y que amenaza con arrojar al *Dasein* al olvido; pero, por otro lado, su carácter originario de “ser-para-la-muerte” (*Entschlossenheit*) abre las posibilidades de una historicidad propia. Este ser propio, auténtico, no debe comprenderse como un intervalo temporal, ni ser entendido como un “ahora”,

sino, como bien lo recopila Ricardo Ibarlucía, en un trabajo titulado *Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad* (2000), el *Dasein* debe comprenderse como un legado transmitido que asume su destino como una revocación del pasado que, lejos de parecerse a una idea de resurrección, es lo que permanece actuando frente al cambio. Esta es la visión de un reaccionario, la que proyecta su pasado y presente en un futuro que busca retornar al tiempo histórico propio.

Benjamin, por su parte, se opone al concepto heideggeriano de origen, y mira el origen desde la perspectiva del tiempo mesiánico, aquel que se relaciona con la historia como algo imperfecto y no concluido. Para el mesianismo, todo origen —al ser constitutivo de una esencia— se presenta como una irrupción en el curso de los acontecimientos, como una revolución, dado que esta doctrina considera que el Mesías es el único que puede redimir y consumir, pues él es el inicio y el fin mismo de todas las cosas. Esta es una de las características principales del mesianismo, la sucesión del tiempo. El pasado y el presente guardan aquí una relación en la que se superponen a partir de lo catastrófico que amenaza con desaparecer. El tiempo presente y el futuro se perciben como un tiempo de redención y no como un progreso o una conservación. En palabras de Ibarlucía:

El "tiempo lleno" de la redención se da a la experiencia únicamente como "tiempo ahora" (*Uetzt - zeit, sic*), esto es, como actualidad y presencia instantánea de una constelación temporal. La salvación del pasado significa retener el tiempo (*Zeit*) en el ahora (*Uetzt, sic*) (p. 701).

Cuando se habla de una visión redentora no se está haciendo referencia a esa luz milagrosa que llega a iluminar la salvación, sino a las ruinas que ha dejado la humanidad en su paso por la tierra. En palabras de Leonora Djament, en su artículo *Teoría, mesianismo y redención: Theodor Adorno* (2015):

Como el Ángel de la historia de Benjamin que mira hacia atrás: no mira al futuro como las habituales concepciones escatológicas de la salvación, sino que está de espaldas a él y, sin nostalgia, mira hacia atrás porque solo le incumben los escombros del pasado y el presente (p. 173).

De las culpas del pasado solo queda el arrepentimiento que se transforma en redención, y en toda redención hay esperanza. Al fin y al cabo, es lo último que se pierde cuando todo está perdido. La esperanza de un suceso que no necesariamente signifique un milagro de la noche a la mañana, sino la esperanza de que las cosas pueden ser distintas, si el cambio nace desde las personas y su deseo de construir una mejor sociedad. Por eso Benjamin (2019) en su ensayo nos habla de la atrofia del aura frente a las nuevas formas de reproducción, pero sólo porque con ello está tratando de redirigir toda su energía en hacernos ver dicha pérdida como un potencial emancipatorio encarnado en la lucha social, fuente de la redención ante el pasado. El pasado se pierde en la medida en que nos permite ganar un futuro ansiado. Este principio revolucionario de Benjamin se aparta, pues, del principio de conservación y la nostalgia reaccionaria de Heidegger. De esta manera, hemos visto las distintas vías que ambos autores tomaron para hablar de algo en común: la obra de arte.

3.2 Similitudes en torno a la interpretación de la obra de arte

Para Heidegger, la esencia de una verdadera obra de arte es aquella que inaugura una “novedad radical”. ¿Pero respecto a qué se crea una novedad? Lo hace con respecto al mundo existente. La idea de novedad radical de la obra de arte penetra en varias formas dentro de la historia de la estética. Todo el concepto de creación está ligado al de novedad radical, porque se cree en la figura del artista-genio, quien irrumpe en el mundo con la obra de arte. Novedad radical y “fundar mundo” son, pues, nociones de lo que esencialmente vale y funciona para cualquier

género artístico. Para Heidegger, la obra de arte es una perspectiva general del mundo que dialoga con nuestra perspectiva particular. Este diálogo nos obliga a meditar sobre la visión que tenemos de nuestro propio mundo. De esta manera, es claro que la obra de arte abre un mundo que nos es propio en el nuestro.

Benjamin, por su parte, piensa en la experiencia frenética de su tiempo, en el bombardeo perceptivo y la estetización difusa de las obras de arte con fines políticos. Benjamin sueña con que el arte, desde su perspectiva revolucionaria, se sirva de las nuevas tecnologías existentes para darle una respuesta al fascismo, a través de la emancipación, y así dejar de utilizar la emancipación, en cambio, para el control de las masas. Por este camino, pues, es que aparecen las convergencias entre estos dos filósofos.

Heidegger, por un lado, está realizando una reflexión en torno a la estetización del arte, mientras que Benjamin, por otro lado, habla de la politización del arte. En todo caso, visto en detalle, hay un punto en el que ambas partes convergen, y es en el *lenguaje como medio en el que se articula la comprensión de la experiencia artística*. Heidegger, al final de su ensayo, reconoce a la poesía como apertura del acontecer de la verdad. También en el parágrafo §34 de *Ser y Tiempo* (1997), el pensador alemán ya hablaba de la co-originariedad que se da entre la disposición afectiva, el comprender y el discurso como existenciales fundamentales que representan la apertura del ser-en-el-mundo. Tal como lo explica Heidegger:

Lo articulable en la interpretación y, por lo mismo, más originariamente ya en el discurso, ha sido llamado el sentido. A lo articulado en la articulación del discurso lo llamamos el todo de significaciones. (...) El todo de significaciones de la comprensibilidad viene a la palabra. A las significaciones les brotan palabras, en vez de ser las palabras las que, entendidas como cosas, se ven provistas de significaciones (p. 184).

Años después Heidegger seguirá reconociendo en el lenguaje —hablando específicamente de la palabra poética— una apertura para el sentido, el cual se manifiesta en el entramado de significaciones que se abren y se cierran frente a una obra de arte. De allí que en el texto *El Origen de la obra de arte* (1996) se lea:

En tanto que el poner a la obra de la verdad, el arte es poema. No es sólo la creación de la obra la que es poética, sino también, aunque de otra manera, el cuidado de la obra. En efecto, una obra sólo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente. La esencia del arte es el poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad (p. 64).

La palabra es el legado en el cual se transmite y se asume el propio destino de la humanidad. La palabra es historia y tradición compartida. Heidegger, como buen reaccionario, vuelve a la palabra, porque es lo que hoy sigue actuando en cuanto pasado; al retornar al origen de las cosas en su sentido y tradición, las palabras fundan el presente y abren el futuro. Walter Benjamin, por su parte, también empodera la palabra, especialmente en el papel que cumple la función de la crítica, y en el lenguaje encuentra entonces ese refugio en el cual puede transmitir la fuerza de la transformación. Sergio Palencia, en su artículo *La crítica como concepto en Walter Benjamin, 1912-1920* (2017), menciona a propósito: “El crítico en Benjamin podría pensarse como la figura secularizada que guarda la revelación de la palabra y el íntegro acompañamiento de los pueblos en pos de su salvación terrena, concreta” (p. 11). Aquí se pueden percibir las huellas del pensamiento mesiánico que espera una redención de la vida, una anunciación que ya no sucede con signos mágicos en el cielo, sino con transformaciones concretas en la palabra, con los discursos orientados hacia una mayor consciencia de clase. En todo caso, ambos pensadores, frente a la

época de la inmediatez, de guerras y escasez económica, coinciden en que la palabra traduce lo que somos como cultura. En resumen, y citando las palabras de Tatiana Staroselsky (2022):

Tanto Benjamin como Heidegger coinciden en centrar sus investigaciones en una búsqueda de las palabras, los formatos y las imágenes que les permitan dar cuenta de lo que perciben como peligroso en su época, si bien al hacerlo llegan a puertos distintos. La carrera y la vida de Benjamin terminan súbitamente entre escritos que superponen imágenes y textos breves que, por un lado, renuncian al dispositivo de la explicación y la taxonomía eligiendo mostrar y disponer en lugar de hilar en un continuo y, por el otro, exhortan a la acción. La vida y la obra de Heidegger se van alejando cada vez más de la búsqueda de un sistema como el de *Ser y tiempo* y naufragan en una búsqueda poética que se aleja de algunas de las intuiciones más agudas sobre la vida humana y la tradición filosófica que conforman, hasta la fecha, lo más comentado de su obra (p. 11).

Podemos decir, entonces, que tanto Benjamin, desde su punto de vista revolucionario, como Heidegger, desde su posición reaccionaria, acuden a la palabra, no sólo comprendida como una herramienta desde la cual se pueden valer para expresarse, sino también como ese mundo de significaciones sobre el cual se va tejiendo la historia de lo que somos, fuimos y seremos en el pasar del tiempo. Más allá de encasillar a uno y otro como reaccionario o revolucionario, teniendo en cuenta que ambos se consideran “radicales” en la forma en que se aferran a imaginarios históricos, lo que llama la atención en su comparación es la tensión que precisamente se crea entre estas dos interpretaciones. Es como si el reaccionario fuese aquel que abre mundo, de mano con la tradición, mientras que el revolucionario fuera ese polo a tierra que se cierra al pasado para abrir en el mundo la posibilidad (y esperanza) de una nueva generación. Ambos puntos de vista parecen

necesitarse de alguna manera en su confrontación. Y pareciera, entonces, como si en la constante lucha de los contrarios, aconteciera la verdad.

3.3 La obra de arte y la reproductibilidad

Hasta el momento hemos abarcado dos visiones, la reaccionaria y la revolucionaria, de un mismo hecho: la reproductibilidad de la obra de arte. Ahora veremos cuáles son esos cambios por los que atravesó la obra de arte, como la pintura al óleo o la arquitectura, con el nacimiento de la fotografía. Así pues, antes de la fotografía, el mundo aún conservaba un misterio, sencillamente porque su aquí y ahora era irrepetible. El misterio de la obra de arte radicaba en no poder ser fielmente capturado y sacado de su tiempo y de su espacio. Como bien menciona Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* (1981): “Todo uso de la cámara implica una agresión” (p. 11). Una agresión como si fuese un desgarrar, como si el lente de la cámara, al capturar una imagen, estuviese usurpando y eternizando un aquí y ahora que no le pertenece. Aparece entonces una latente necesidad humana por hacer suyas las cosas, por poseerlas. John Berger, crítico de arte, novelista, pintor y poeta, en uno de sus libros más destacados, *Modos de ver* (2016), menciona, a propósito de este problema:

*The camera isolated momentary appearance, in doing so destroyed the idea that images were timeless. Or, to put it another way, the camera showed that the notion of time passing was inseparable from the experience of the visual*⁸ (p.18).

También en este libro se hace mención al manifiesto escrito por el director de cine ruso Dziga Vertov, el cual inicia así: “*I’m an eye. A mechanical eye. I, the machine, show you a world*

⁸ La cámara aisló la apariencia momentánea, al hacerlo destruyó la idea de que las imágenes eran atemporales. O, para decirlo de otra manera, la cámara mostró que la noción del paso del tiempo era inseparable de la experiencia de lo visual (Traducción propia).

*the way only I can see it*⁹ (p. 17). Es claro que acá la cámara representa el ojo humano que puede ver y capturar recuerdos, solo que, a diferencia de los nuestros, las fotografías son una representación exacta de la realidad. Incluso, podría decirse que las fotografías representan una mejoría con respecto a la memoria humana, en tanto que el recuerdo, con el tiempo, se difumina y se puede recrear, mientras que una foto es un registro exacto de cada detalle que no se borrará a través del tiempo. Por eso, las fotografías, al volver las imágenes atemporales, vienen a mostrarnos un mundo que no conocemos, pero que siempre ha estado ahí. Como paisajes inexplorados, santuarios sagrados o pinturas muy antiguas.

Pensemos en una obra anterior al siglo XX, como *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, una obra que trasciende en la historia por su perdurabilidad, por el genio que la creó y por su carácter de irrepetible. Antes de la reproductibilidad, la experiencia que se tenía en el encuentro con la obra de arte era contemplativa. En esa recepción individual, la persona disponía de su estado de ánimo para contemplar la obra y generar un recuerdo de ella. Cabe mencionar que la contemplación no es solo una percepción visual y auditiva, sino también un estado de disposición ligado a la inteligencia. Con el cine y la fotografía todo cambió. La experiencia íntima y mística de donde nacía el ritual, fue reemplazada por un bombardeo de imágenes, en el que el espectador se siente en un estado de shock frente a tantos estímulos. El efecto de la percepción distraída es completamente opuesto a la experiencia atenta en la que se funda lo ritual. Del culto de la obra hay un desplazamiento al culto de las estrellas de cine, a la novedad, a los *blockbuster* o películas taquilleras. La reproductibilidad, por tanto, trae consigo la desaturización, además de que legitima la imitación y diluye la imagen del experto.

⁹ Yo soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, te mostraré el mundo de una forma que solo yo puedo ver. (Traducción propia).

Lo anterior no excluye ciertas cosas que aún perviven de esta antigua forma de concebir la obra de arte. Piénsese en cómo la incontable cantidad de ejemplares que se comienzan a reproducir para luego mercantilizar de alguna forma hoy en día, aunque, en algunos casos, siguen estando respaldados por la idea de un original. Si lo que se comercializa es, por ejemplo, el póster de un famoso, el original sería la persona misma en su exclusividad; algo similar ocurre con los cómics, en los que los coleccionistas se fijan en los primeros bocetos de los dibujos, para seguir conservando esa sensación de unicidad, pese a tratarse de un objeto reproducido masivamente. Vivimos en un mundo que exalta el original, para vender las múltiples imitaciones y, como consecuencia, lo original ahora tiene mayor o menor valor, según la cantidad de veces que es reproducido.

Hoy en día, seguimos atravesando las consecuencias de este cambio de paradigma. Es interesante pensar que una obra de arte como *La Gioconda* se conserva intacta a través del tiempo, mientras que la humanidad se mantiene cambiante como el Dasein: es en el devenir. No se puede comparar la experiencia de una persona del siglo XVI, y una del siglo XXI, que observa la misma obra de Leonardo da Vinci. Hace cinco siglos, el acercamiento que una persona del común podía tener con la obra de arte era casi nulo, a diferencia del de una persona cualquiera de hoy en día, que, a través de sus incontables imitaciones, puede tener su imagen estampada en una camisa, un par de medias o verla en múltiples películas. Todos estos productos que sacan a partir de las obras de arte, no son más que una estrategia del capitalismo para manipular el deseo de las personas de conocer el original. Nos saturan tanto con el deseo de conocer París, de visitar el Museo *Louvre*, de tomarse la foto con la auténtica obra de Leonardo da Vinci, hasta el punto en el que lo último que le interesa al espectador o espectadora es conocer la historia y la tradición sobre la cual se fundó la obra de arte. Cuando el arte se transforma en una moda, lo único que importa es exhibirla; todo lo demás en su encuentro

se desvanece. Pero la obra se mantiene allí, como portadora de verdad, para aquellos ojos que estén dispuestos a observar con atención, y con disposición a descubrir un mundo de posibilidades. Con esto llegamos, entonces, a las conclusiones de esta investigación.

Conclusiones

Dimos un recorrido por el pensamiento de Heidegger y Benjamin en torno a su vida y sus posturas filosóficas. Vimos que ambos pensadores, desde su posición política, defendieron sus ideales, bien fuera respaldados en la tradición occidental, como en el caso de Heidegger, o bien en la tradición judía y el marxismo, como en el caso de Benjamin. Mientras el uno intenta volver a los orígenes griegos para descubrir la esencia de la obra de arte, el otro mira hacia el futuro, hacia las nuevas herramientas de producción masiva: fotografía y cine. Ambos se encuentran en medio de un contexto histórico marcado por la violencia de la guerra, la pérdida de los valores tradicionales y la nueva era de la industrialización. Sin embargo, sus vidas también se encuentran separadas por los diferentes caminos que tomaron según su tradición y la posición que cada uno asumió frente a los cambios políticos europeos de comienzos de siglo. Pese a todas sus diferencias y similitudes, lo que nos trajo aquí fue la manifestación de un fenómeno por el que atravesaron estos pensadores, uno que hasta pleno siglo XXI sigue actualizándose: la reproducción masiva de imágenes y su efecto en el arte.

La obra de arte es alegoría y símbolo del modo de ser de cada cultura. Lo que se atrofia frente a la reproducción masiva es el conocimiento de la tradición y la historia que abre consigo la obra de arte. Así como la reproductibilidad nos acerca a lo distante, también nos aleja de todo ese mundo que acoge y representa la significatividad de una obra, pues lo que hace que podamos descubrir una incontable cantidad de sentidos frente a una obra de arte es también toda la historia y el contexto que la rodeó en el momento de su creación. Por ello, cuando una obra de arte es imitada y reproducida en una cantidad inimaginable de copias, se pierde esa experiencia mística, histórica y cultural sobre la cual acontece la verdad. Sabemos que en el acto del desocultar se

admite de antemano que algo está oculto. Esta es una definición que Heidegger rescata de la noción griega *aletheia*, que se mantiene y se mantendrá intacta en el tiempo, porque más allá de ser una definición, esta palabra es a su vez un modo de ser: nuestro modo de ser y de comprender la existencia. Ese acontecimiento, esa lucha, es lo que sigue permaneciendo. Lo que ha cambiado y siempre cambiará es la forma en la que se vivencia el acontecer del arte.

Una consecuencia evidente del constante bombardeo de imágenes que experimentamos en la vida diaria cuando usamos el celular, vemos la televisión, salimos a la calle, etc., es la falta de concentración a la hora de apreciar una obra de arte. Estamos tan acostumbrados y acostumbradas a la estimulación constante de imágenes, que el silencio mental y espiritual que antes permitía un momento místico, hace tiempo que desapareció en nuestros días.

Si tomamos todo lo que conocemos sobre lo que Heidegger dice acerca de la obra de arte, y lo trasladamos bajo la mirada de Benjamin, podremos ver que ambos dialogan a la manera como lo hacen “el mundo y la tierra”, a los cuales se refiere Heidegger en su ensayo. En este caso, Heidegger representa al mundo que se abre, en tanto que su filosofía hace referencia a un fenómeno originario del modo de ser del *Dasein*. La *aletheia*, entendida como desocultamiento, es la forma en la que se comprende el ser humano. La poesía son los gestos de la vida diaria a los cuales le damos sentido a través de la palabra que abre y cierra posibilidades de mundos. El *Dasein* es esa apertura de mundo que va dejando una historia, en su paso por la vida. En este sentido, digo que la filosofía de Heidegger representa “el mundo”.

Ese abrir mundo y traer aquí tierra, sobre los cuales nos habla el autor, sigue hoy en día sucediendo, solo que cada vez importa menos habitar ese estado de descubrimiento en el cual acontece la verdad, porque inmediatamente después de vivida la experiencia artística, una incontable cantidad de imágenes análogas o distintas se agolpan, y simplemente no nos permiten

pensar. La reproductibilidad masiva de las imágenes se trasformó en el polo a tierra. Es tan vigente el texto de Benjamin, que lo único que le tenemos que agregar son la velocidad y el vértigo de la era digital, pero, en esencia, el diagnóstico es el mismo.

Para nadie es extraño que el bombardeo de la publicidad, de imágenes y de sonidos cada vez es mayor. Hoy en día con las redes sociales, por ejemplo, consumimos horas y horas de tiempo, simplemente observando miles de imágenes que se superponen las unas a las otras en un torrente constante de estímulos que busca modificar y manipular nuestros deseos, con el fin de hacernos compradores. La televisión, también desde sus comienzos hasta hoy, tuvo el fin de proyectar propagandas y programas que se reducen a una intención política a través del entretenimiento. Por eso es que la reproductibilidad resulta ser una herramienta para el control de las masas, dado que al tener el pleno control sobre la imagen que se proyecta, se crea la verdad, pues lo proyectado es el mundo que se abre tras esa imagen: un mundo de consumo y falsas expectativas. Empleando las palabras de Susan Sontag (1981), “coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” (p. 15).

Toda reproducción, al fin y al cabo, lleva consigo un mundo histórico sobre el cual se funda el original, solo que se degenera la experiencia mística de su encuentro, hablando específicamente de las obras de arte anteriores a la fotografía y el cine. Los santuarios, la pintura al óleo, las esculturas griegas, todas estas obras de arte se convirtieron en una foto, una postal, una camisa, una película, y, entre otras cosas, un útil. El mundo hecho un producto que vale, ya no por su tradición o por lo que nos hace descubrir su historia, sino porque, al ser reproducido millones de veces, se transforma en una moda, obsesión de las sociedades de masas. Este es el alcance de la definición heideggeriana de la obra de arte frente a la reproductibilidad técnica, la destrucción casi completa de su origen. Digo casi, porque, aunque se atrofie su historia para convertirse en

moda, la definición que Heidegger nos ofrece es tan amplia, que permite que se siga actualizando a través del tiempo.

Con las perspectivas tanto de Benjamin como de Heidegger, hemos abordado un gran horizonte sobre el cambio de paradigma que atravesó la obra de arte con la reproductibilidad masiva, y que hoy en día continúa sucediendo de manera aún más desenfrenada con el internet. Ambos textos, de manera poética y crítica, crean una tensión de la cual se desprenden posibilidades de sentido que divergen y a la vez convergen en un hecho que hoy a nadie le es ajeno. Todo este recorrido nos ha traído hasta este punto, hasta el punto de apertura y de cierre de la definición heideggeriana de obra de arte a la luz del pensamiento benjaminiano, una lucha sobre la cual se desocultan posibilidades que permanecen y no se agotan. Al menos, por ahora.

Referencias bibliográficas

- Alatsis, G., Quattrucci, C. (2011). Walter Benjamin y el surrealismo. Formas de filiación entre arte y política. *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Aristóteles. (2007). Sobre la interpretación. En M, Sanmartín (Ed.). *Tratados de lógica* (293-331). Biblioteca Gredos.
- Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones*. Traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Taurus.
- Benjamin, W. (2006). *Obras*. (A. Brotons Muñoz, Trad.). Libro I, vol. 2. Madrid, Abada.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Caballero, L., Sánchez, H. (2015). *Arte y política. A propósito de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Tesis pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio Universidad de Santander. Url.
<http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2015/158986.pdf>
- Díez Montoya, S. (2018.). Walter Benjamin y la imagen dialéctica: Una aproximación metódica. Recuperado de:
https://www.academia.edu/37376841/Walter_Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica_Una_aproximaci%C3%B3n_met%C3%B3dica
- Djament, L. (2015). Teoría, mesianismo y redención: Theodor Adorno. *En Badebec*, 5 (9), 166-179.
- Dreyfus, H. (2005). Heidegger's Ontology of Art. In *A Companion to Heidegger*. (pp. 407-419). Blackwell Publishing.
- Eilenberger, W. (2019). *Tiempo de Magos*. Taurus.
- Escudero, J. (2009). *El lenguaje de Heidegger*. Diccionario filosófico 1912-1927. Herder.

- Heidegger, M. (1994). "La pregunta por la técnica" en *Conferencias y artículos*. Traducción de Estaquio Barjau. Barcelona, Ediciones del Serbal. pp. 7-9.
- Heidegger, M. (1996a). "Carta al Padre William Richardson". En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, (13), pp. 18. Universidad Complutense: Madrid.
- Heidegger, M. (1996b). El origen de la obra de arte. *En Caminos de bosque* (11-74). Alianza.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Editorial Universitaria de Chile.
- Huesca, F. (2013). Walter Benjamin: Hacia un nuevo concepto de arte. *Graffylia*, (16-17), 90-99.
- Ibarlucía, R. (2000). Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 26 (1), 111-142.
- Juarroz, R. (1992). Poesía y realidad. Pretextos.
- Kilivris, M. (2008). On the Work of Art: Benjamin and Heidegger. Proceedings of the Kent State University May 4th Philosophy Graduate Student Conference, N°005011, (1-14).
- Linares, J. (2002). La concepción heideggeriana de la técnica: Destino y peligro para el ser del hombre. *Signos filosóficos*, 10, 15-44.
- Lozano, V. (2004). Heidegger y la cuestión del ser. *En Espiritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 53 (130). 197-212.
- Miguel J. M., Ponce, O. G. (1994). *Para una sociología de la fotografía*. REIS n° 84, 83-124.
- Palencia, S. (2017). La crítica como concepto en Walter Benjamin, 1912-1920. *En Bajo el Volcán*, 17 (26), 11-40.
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de estudios sociales*, 34, 92-98.

- Radetich, N. (2012). El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. *Argumentos*, 15 (68), 15-16.
- Safranski, R. (1997). *Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets.
- Salvat, J. (1987). *El gran arte en la pintura*. Vol. 77. Salvat Editores. *Resistances*, 3 (5), 1-16.
<https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.67>
- Sobrevilla, D. (1984). La obra de arte según Heidegger. *Ideas y Valores*, (64-65), 71–98.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29181>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Staroselsky, T. (2022). Una cuestión de adecuada distancia: Benjamin y Heidegger.
- Villanueva Barreto, J. (2009). "El motivo trascendental en Kant y Husserl." *Estud.filos* (39) Junio Universidad de Antioquia pp. 55-80.
- Zamora, M. (2006). Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte. En *Thémata. Revista de Filosofía*, 36, pp. 255-262.

Anexos



Imagen 1: *Vista desde la ventana en Le Gras (junio de 1826). Fotografía recuperada de:*

https://es.wikipedia.org/wiki/Vista_desde_la_ventana_en_Le_Gras



Imagen 2: *Espero* (1872). Fotografía recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Julia_Margaret_Cameron



Imagen 3: *Pescadora de New Haven (1843-47). Fotografía recuperada de:*

<https://edicticafoto.wordpress.com/2013/07/>

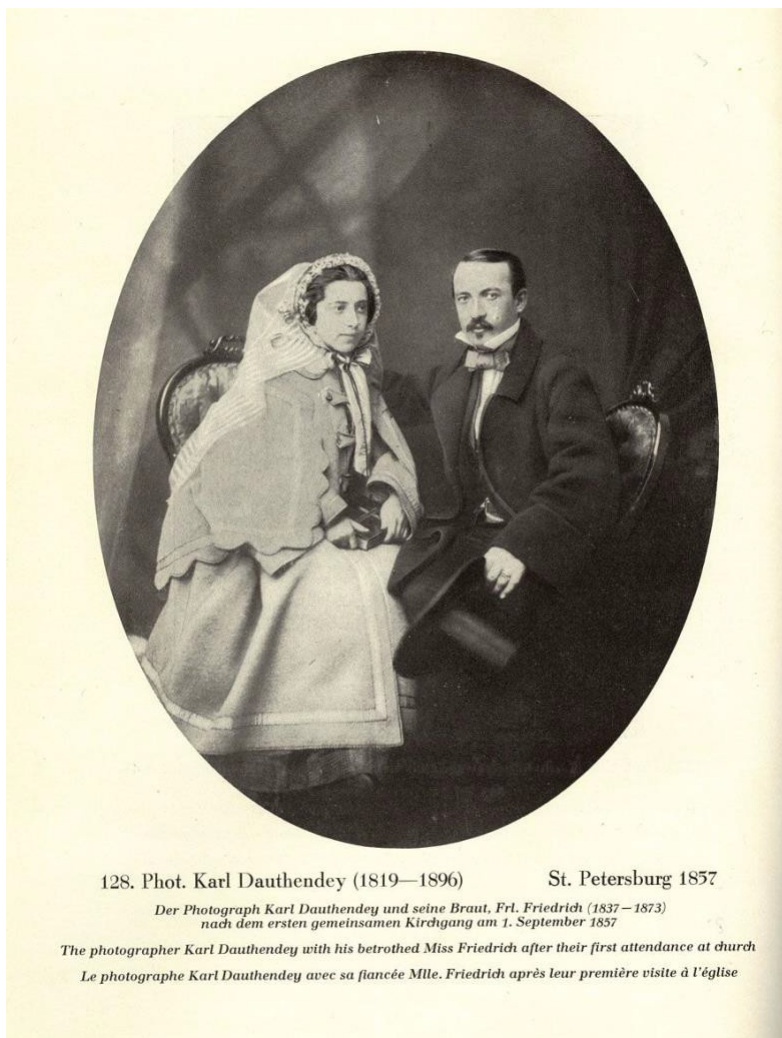


Imagen 4: Autorretrato (1857) Fotografía recuperada de:

[https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-](https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/)

[1994-1931/](https://www.laspa.slg.br/2021/04/13/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/)



Imagen 5: *Shantytown de Stephen Henry Horgan (1880) Fotografía recuperada de:*

https://i0.wp.com/josealvarezfotografia.com/wp-content/uploads/2020/06/A_Scene_in_Shantytown_New_York_1880.png?fit=2114%2C1410&ssl=1