

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Walter Benjamin y el surrealismo. Formas de filiación entre arte y política.

Gabriela Alatsis y Cecilia Quattrucci.

Cita:

Gabriela Alatsis y Cecilia Quattrucci (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.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/84>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Walter Benjamin y el surrealismo

Formas de filiación entre arte y política

Alatsis, Gabriela (UBA) y Quattrucci, Cecilia (UBA)

Palabras clave: Walter Benjamin – Política – Arte – Cultura - Surrealismo

“Sólo es fructífero aquel recordar que a la vez nos recuerde lo que todavía queda por hacer”.

Ernst Bloch
El Principio Esperanza

Este trabajo se propone indagar acerca de las posibles vinculaciones entre la política y el arte. Con el fin de lograr este objetivo, hemos analizado las nociones esgrimidas por Walter Benjamin y su relación con los principios del pensamiento surrealista. En la teoría de este autor emergen elementos tanto del surrealismo como del materialismo histórico y del psicoanálisis, junto con otros que provienen de su propio concepto de mitología.

Benjamin asocia el imaginario onírico surrealista al kitsch de la cultura de masas. Asimismo, considera que el sistema capitalista es un espeso sueño que se ha esparcido sobre Europa y ha provocado la reactivación de las fuerzas míticas, mientras que define al despertar social como una toma de conciencia revolucionaria. Benjamin plantea que en la sociedad industrializada la conciencia existe en una especie de estado onírico, que sólo puede ser redimido por el conocimiento histórico. Sin embargo, dicho conocimiento, descartado y olvidado, se halla entre las ruinas de la cultura de masas. Pero estos escombros no son para Benjamin simplemente una construcción fantasmagórica de la falsa conciencia, sino una fuente de energía revolucionaria. Por lo tanto, la transmisión de la cultura es para este autor un acto político relevante, no porque la cultura tenga en sí misma el poder de modificar el presente, sino debido a que la memoria histórica afecta la voluntad colectiva de cambio.

A partir del análisis de diversos documentos surrealistas y de las consideraciones realizadas por el historiador Walter Benjamin, trataremos de echar luz sobre la vinculación entre el arte, la política y el mundo histórico. Nos centraremos particularmente en el período de las décadas del '20 y del '30 y, en cuanto al análisis del surrealismo, pondremos la mira en André Breton.

Una breve indagación sobre el pensamiento surrealista y sus fundamentos

El surrealismo es un movimiento artístico que surge en Francia, a partir del dadaísmo, a comienzos del siglo XX.¹ Uno de los principales exponentes del movimiento surrealista y autor del *Primer Manifiesto del surrealismo*, publicado en 1924, es André Breton. Como plantea Mario De Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, el surrealismo propone una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable. Por su parte, el dadaísmo encuentra su libertad en la práctica de la negación, en cambio el surrealismo pretende otorgar a esta libertad el fundamento de una “doctrina”. De esta manera, al rechazo total y espontáneo de Dada el movimiento surrealista contrapone la búsqueda científica y experimental, para lo cual se apoya en la psicología y en la filosofía.

El surrealismo se sitúa en una época de posguerra, teñida de una situación de crisis y fractura. La Primera Guerra Mundial hizo estallar un sentimiento de exaltación nacional y belicista en todos los países europeos. Sin embargo, la prolongación de la guerra modificó la conciencia moral de Europa. Tal es así, que, por esos años, el clima intelectual y cultural de posguerra estaba impregnado de pesimismo, desesperanza y desilusión, en relación a los valores que inspiraba la civilización moderna occidental. La generación de intelectuales y artistas de la década de posguerra se hallaba obsesionada por la idea de una Europa enferma y en decadencia. En consecuencia, la percepción generalizada era que el esfuerzo colectivo de la guerra no había servido para cambiar la realidad de las cosas (Fusi, Juan P.: 1991). Es ante tal contexto que, según sostiene Robert Short, los surrealistas denuncian la miseria de todos los días, el culto a la familia y a la patria, la necesidad de trabajar, el cristianismo; de hecho, todo el sistema de valores que permitió la emergencia de la guerra.

Desde sus inicios, el movimiento surrealista es consciente de la fractura entre el arte y la sociedad, entre la fantasía y realidad, entre el mundo interior y el mundo exterior. Por esta razón, los surrealistas se empeñan arduamente en buscar un remedio a las consecuencias de la crisis, hallando un punto de coincidencia y “(...) mediación entre estas dos orillas (...)” (De Micheli, Mario: 1985: p.174). Otro de los elementos originales del surrealismo es su intento de superar las posiciones de rebelión y protesta, con el fin de alcanzar una explícita posición revolucionaria.

Por otra parte, es importante no perder de vista que los surrealistas consideran que el problema de la libertad presenta dos facetas: la de la libertad social y la de la libertad individual. En consecuencia, es necesario que existan a su vez dos soluciones. Sin embargo, la libertad social, a la que se ha de llegar a través de la revolución, es la condición imprescindible para poder realizar la libertad individual. Junto a la revolución social se halla la revolución individual que debe restituir al hombre la potencia que prejuicios y ofensas le han vulnerado. Marx, como teórico de la libertad social, y Freud, como teórico de la libertad individual, adquieren un peso determinante en el surrealismo. Asimismo, dicho movimiento está compuesto por dos almas. Por un lado, está el alma heredera del romanticismo y por otro lado, se distingue el alma que acoge el mensaje de la revolución socialista. Al respecto, De Micheli sostiene que estas dos almas

¹ Véase Nadeau, Maurice. (2007).

constituyen los polos de la dialéctica surrealista y que son un reflejo del contexto histórico real de fractura. Por ende, el surrealismo no es un todo único teóricamente compacto, pero exhibe un enérgico deseo de fusionar ambas almas y lograr así saldar la fractura.

Al respecto, Short señala que el interés por la historia política del movimiento se debe a su esfuerzo por asociar su preocupación intelectual, artística y moral con los objetivos y métodos del comunismo internacional. Los asuntos en juego pueden reducirse a tres: la reconciliación de un espíritu general de revuelta con una acción revolucionaria; la reconciliación de la idea de una revolución espiritual con las necesidades prácticas de la eficacia política; y la reconciliación de un arte independiente revolucionaria con las demandas de propaganda y didáctica hechas por el Partido Comunista. Tal como lo indica dicho autor, un examen de estas cuestiones da cuenta de la evolución de la teoría del surrealismo; una empresa que aunque inicialmente y esencialmente fue poética, conduce luego al movimiento a proclamar la transformación de la sociedad. Por otra parte, este autor sugiere que los diversos reveses que tuvo el surrealismo en relación a la política explican las razones por las cuales los surrealistas fallaron en trasladar sus ambiciones metafísicas y espirituales en términos sociales, y por qué fracasaron en encontrar un lugar permanente dentro del movimiento comunista.

Los surrealistas confían en que una vez que la mente tome conciencia de lo que es posible, la voluntad luchará por alcanzarlo. El poeta debe conducir la lucha para aumentar el espíritu y estado social del hombre hasta el nivel de sus sueños. Los surrealistas demandan una agitación social radical, una revolución. Sin embargo, aunque la palabra “revolución” haya aparecido regularmente en los escritos surrealistas entre 1922 y 1925, no había adquirido aún connotaciones políticas. Los surrealistas creían en una revolución causada por la mente y la imaginación, una vez que se hayan roto las ataduras del racionalismo. Los surrealistas todavía se negaban en servir a una causa revolucionaria real porque ellos concebían la libertad como un absoluto y el compromiso podría imponerle limitaciones a su disponibilidad. El grupo no veía a la política revolucionaria como el medio para satisfacer sus quejas en contra del mundo. Recién en 1925 los surrealistas comenzaron a reexaminar qué entendían por “revolución”. El inicio de las hostilidades entre el ejército francés y las tribus rifeñas precipitó la entrada de los surrealistas en la política, que, según David Caute, pese a su posterior vinculación, hasta antes de 1925 no simpatizaron con los comunistas. Por el contrario, observaban escépticos a la Unión Soviética e incluso despreciaban toda acción política, ya que para ellos la verdadera revolución debía hacerse en lo espiritual. Si bien en los siete años que siguieron a la guerra los surrealistas desconfiaron de la política, luego de la guerra del Rif en Marruecos, se volcaron masivamente a una política revolucionaria. En efecto, en 1927, Aragon, Breton, Éluard y Péret entran en el Partido Comunista francés y tres años más tarde, los surrealistas se declaran fieles a las directrices de la III Internacional. Luego, comienzan a surgir diferencias, tanto entre los mismos surrealistas como entre los surrealistas y el partido. En 1932 se produjo una ruptura: Aragon, Georges Sadoul y Pierre Unik abandonaron el surrealismo reafirmando su unión con el Partido. A partir de aquí, Aragon se convirtió en el más fiel y el más ortodoxo de los comunistas franceses. Así, desde 1927 a 1933 la actividad política de los surrealistas, además de la asistencia a las reuniones de huelga, comienza a expresarse a

través de diversos panfletos publicados en la revista surrealista *La Révolution Surréaliste*, luego convertida en *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Short afirma que estos folletos, que eran predominantemente de carácter destructivo y de protesta, se oponían a través de la sátira y el insulto, al ejército, a la religión, al colonialismo y a la discriminación racial, sin aportar sin embargo ningún argumento sólido sobre estos temas. En relación a aquella pobreza argumentativa, se generan una serie de contrastes entre la propaganda comunista y la literatura de protesta del surrealismo. Pues, los comunistas interpretan los eventos de esa época partiendo de la concepción del inevitable colapso económico del capitalismo. En cambio, los surrealistas exponen los síntomas morales y culturales de la misma debacle. Asimismo, la teoría comunista explica la subestructura del sistema social, mientras que los surrealistas denuncian y ridiculizan la superestructura en decadencia. En fin, los surrealistas no buscan tanto discutir la causa de un programa particular, sino poder despertar el sentimiento de revuelta e impulsar la demanda de que algo había que hacer al respecto. Breton se esfuerza para que el surrealismo sea una fuerza revolucionaria efectiva, pero siempre tratando de que conserve su independencia.

En 1933, Éluard y Breton abandonan el Partido Comunista. No obstante, la orientación general del movimiento no se modifica y la guerra civil española une a todos los surrealistas en oposición al fascismo de Franco. En 1935 los surrealistas repudian explícitamente, en un folleto, al comunismo stalinista y a la intolerancia del partido. Este quiebre no significa el alejamiento del surrealismo de la política, ya que a fines de la década del '30 apoyan la causa antifascista y establecen vínculos cercanos con el trotskismo.² No obstante, desde 1935 en adelante queda claro que han fallado en el logro de las tres reconciliaciones que citamos anteriormente. Ellos no logran seguir asociando la causa de la "revolución espiritual" con el comunismo internacional, el único agente creíble de la revolución social.

En el *Segundo Manifiesto del surrealismo*, escrito en 1930 por Breton, en defensa de las acusaciones de Michel Marty (uno de los más destacados militantes del Partido Comunista Francés) que duda de la condición de marxistas de los surrealistas, expresa la adhesión del movimiento surrealista al principio del materialismo histórico. Aquel manifiesto, reivindica la tarea del surrealismo de reproducir aquellos productos de la actividad psíquica que lanzan por un instante al hombre más allá de su realidad física. Al alejarse lo más posible de la voluntad de expresar un significado y de las ideas de responsabilidad, los surrealistas reafirman los productos que proporcionan la escritura automática y los relatos de sueños. Para el autor del Manifiesto, estos productos son los únicos capaces de proporcionar la "llave que puede abrir para siempre esta caja de mil fondos llamada hombre, y le disuade de emprender la huida, por razones de simple conservación, cuando, sumida en las tinieblas, se topa con las puertas externamente cerradas." (Breton, André: 1930: p. 2)

En este documento, Breton subraya el carácter intensamente individualista de la rebelión, "(...) calificando un tiro de revolver al azar en mitad de la calle, como el acto más simple y más puro del surrealismo (...)" (Caute, David: 1968: p.114) Asimismo, Breton afirma que el arte no puede expresar con éxito el

² Véase Breton, A., Trotsky, L. y Rivera, D. (1938). *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*.

contenido manifiesto de la época, sino sólo su contenido latente. En consecuencia, sostiene que solamente en el campo de la emoción, del mundo interior, en las fronteras de la fantasía, pueden florecer el arte y la literatura. En pos de la revolución individual, el surrealismo le atribuye una particular importancia a los estudios realizados por Freud sobre la psicología del sueño y sobre la vida de lo inconsciente. En este sentido, Breton le rinde un explícito homenaje al precursor del psicoanálisis en el *Primer Manifiesto*: "(...) debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia (...) Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden." (Breton, André: 1924: p.320)³ Breton considera al sueño, al igual que a la vigilia, como una parte esencial de la existencia del ser humano. En el sueño el hombre experimenta sensaciones de plena satisfacción. Por lo tanto, la idea de los surrealistas es hallar un punto de encuentro entre estos dos estados, en apariencia contradictorios. En otros términos, una fusión del sueño con la realidad o de la realidad con el sueño; para que así el hombre pueda gozar de una libertad total. Breton sostiene que es preciso liberar las fuerzas del inconsciente, incluso en el estado de vigilia. En tal sentido, define al surrealismo como:

"Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral." (*Ibíd.*, p. 334)

De ese modo, Breton afirma que el hombre moderno posee sólo dos formas de producción auténtica: el texto automático y el sueño.

Löwy indica que el romanticismo, que surge a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra, Francia y Alemania, no se reduce simplemente a una escuela literaria; sino que es una visión del mundo, una forma de sensibilidad que irriga todos los campos de la cultura. Este movimiento se rebela contra la civilización capitalista moderna en pos de ciertos valores sociales o culturales del pasado. Según Hobsbawn, el romanticismo combate el término medio y, por lo cual, su doctrina posee un contenido extremista. Los románticos prefieren la oscuridad y tienden a separar la sombra de la luz, el cuerpo del alma, lo espiritual de lo animal.⁴ Para los románticos el fracaso es más noble que el éxito y lo importante es la auto-inmolación por una causa, no la validez de la causa misma. Isaiah Berlin plantea que existe una herencia positiva y negativa del romanticismo. Como virtudes positivas el autor señala el desprecio por el oportunismo, el respeto por la variedad individual, y el escepticismo por las fórmulas generales de opresión y las soluciones finales. En cambio, la auto-postración ante seres superiores y la exaltación del poder arbitrario, de la pasión y de la crueldad, pertenecen a la herencia negativa del espíritu romántico. Con nostalgia de un paraíso perdido, el romanticismo se opone al espíritu cuantificador del universo burgués, a la cosificación mercantil y, principalmente, al *desencantamiento del mundo*. Al respecto, Löwy plantea que el surrealismo es el movimiento cultural que lleva a su más alta expresión la aspiración romántica a reencantar el mundo y, a su vez, el que encarna de

³ Breton, André. (1924). *Primer Manifiesto del surrealismo*. La traducción que aquí utilizamos se debe a De Micheli, Mario. (1985).

⁴ Sobre la historia del romanticismo, véase Hobsbawn, Eric. (1998).

forma más radical la dimensión revolucionaria del romanticismo. El rechazo del orden moral, social y político establecido, impulsa a los surrealistas en la constante búsqueda de prácticas culturales y políticas subversivas. Ellos consideran que la cultura moderna obsesionada en el progreso tecnológico y en el confort material, suprime e ignora al inconsciente. Sin embargo, el romanticismo de los surrealistas es algo radicalmente nuevo, que pertenece a la cultura del siglo XX y no puede ser considerado como una reedición o copia del primer romanticismo. El surrealismo se interesa por las tradiciones y formas culturales premodernas: la magia, la alquimia, la astrología y las artes primitivas. Löwy sostiene que todas sus actividades en este campo suelen desbordar los límites del “arte” (como actividad separada, institucionalizada, ornamental) para internarse en la aventura del reencantamiento del mundo. No obstante, en tanto revolucionarios inspirados por Marx, los surrealistas son enemigos intransigentes de los valores que se hallan en el núcleo de la cultura romántica reaccionaria: la religión y el nacionalismo. De todas formas, como esboza Short, existen desigualdades entre el pensamiento surrealista y el marxista. Pues, la noción que posee el surrealismo del mecanismo de la revolución es diferente de la del marxismo. De la misma forma, existen diferencias cruciales entre el fin previsto por los surrealistas y por los marxistas. Si bien, los dos ven a la revolución como el preludio de la fundación de un mundo basado en los deseos de los hombres, las ideas sobre el contenido de estos deseos no es el mismo. Para los marxistas los deseos son materiales, mientras que para los surrealistas son primeramente subjetivos y espirituales. Los comunistas no quieren adherentes que se auto-designen tanto escritores como revolucionarios, sino sólo individuos que estén preparados para servir como el partido requiere de ellos. Por lo tanto, siempre hubo un juego de avance y retroceso en las relaciones entre el comunismo y los surrealistas.

La magia y el arte primitivo son dos ejemplos de la reinterpretación surrealista de ciertos elementos “arcaicos” precapitalistas. Para André Breton la magia implica la protesta y la rebelión. En cambio, la religión es el terreno de la resignación y la súplica. Este autor toma el concepto de *arte mágico* de los románticos, quienes promueven un arte enraizada en el pasado y, a la vez, atravesada por una fuerte tensión hacia el provenir. Breton considera que todo arte tiene su origen en la magia y propone designar como arte específicamente mágico a aquel que reengendra la magia que lo ha engendrado. De esta manera, el antiguo mago y el surrealista moderno tienen común que ambos especulan sobre las posibilidades y medios de encantar el universo. Löwy destaca que la empresa de total *desencantamiento del mundo* que, según Weber, distingue a la modernidad burguesa, destierra de la vida humana a la magia y a todo lo que escapa al marco limitado y estrecho de la racionalidad instrumental.

Según Löwy, el marxismo de Breton, al igual que el de Walter Benjamin, pertenece a la corriente subterránea que atraviesa el siglo XX por debajo de las barreras erigidas por la ortodoxia: *el marxismo romántico*. Con este concepto dicho autor se refiere a “(...) una forma de pensamiento fascinada por ciertas formas culturales del pasado precapitalista, que rechaza la racionalidad fría y abstracta de la civilización industrial (...)” (Löwy, Michael: 2006: p.37), pero que convierte esa nostalgia en fuerza para la lucha por la transformación revolucionaria del presente. Asimismo, Löwy señala que todos los marxistas románticos se oponen al desencantamiento capitalista del mundo, pero es en

Breton y el surrealismo donde el ensayo romántico-revolucionario de *reencantamiento del mundo* a través de la imaginación alcanza su expresión más iluminadora. Por su parte, Ricardo Ibarlucía señala que el surrealismo no es una prolongación del romanticismo. Primeramente, los surrealistas no parten del sueño sino del “automatismo psíquico”. El objetivo inmediato del surrealismo consiste en la liberación del lenguaje, su emancipación de los dictados de la conciencia. “No existe nada sobre lo que debiese negarse a hablar, a escribir abundantemente.” (Breton, André: 2004: p. 52) Dicho movimiento no concibe al sueño como un principio poético, ni lo concibe como un fin en sí mismo que debe excluir o someter a los diversos tipos de representación de lo psíquico. Para los surrealistas el sueño no es una evasión de la realidad, sino que sirve para descubrir de qué manera lo subjetivo está anclado en lo objetivo. A diferencia de los románticos, Breton desea conquistar el sueño y tratar de hacerlo utilizable para la revolución. Al respecto, Walter Benjamin señala que no hay un parámetro en común entre el onirismo libre de religiosidad de los surrealistas y la mística romántica del sueño. Löwy plantea que tanto la visión romántica del mundo, como la de sus sucesores surrealistas, se halla impulsada por la aspiración a un *reencantamiento del mundo*. No obstante, lo que distingue al surrealismo de los románticos del siglo XIX es el carácter *profano*, materialista y antropológico de sus recetas de encantamiento y su naturaleza antirreligiosa. En *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Richard Wolin elabora una definición del concepto de iluminación profana de Benjamin: la iluminación profana utiliza los poderes de la ebriedad espiritual para producir una revelación que trascienda el estado material de la realidad empírica; sin recurrir, como lo haría la iluminación religiosa, a los dogmas del más allá.

Tanto en la poesía como en la expresión figurativa, la base de la operación creativa del surrealismo es la *imagen*. Sin embargo, 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. Al respecto, De Micheli señala que el artista surrealista, al otorgar vida a la imagen, infringe las leyes del orden natural y social. Pero ésta es ciertamente su finalidad, ya que al aproximar sorpresivamente dos términos de la realidad que parecen incompatibles, provoca en la persona que observa el resultado de este procedimiento un estado de “shock” que pone en marcha su imaginación por los caminos del sueño y de la alucinación. Según Short, los surrealistas creen que la serie de imágenes que traen a la luz utilizando las técnicas del automatismo, representan el proceso real del pensamiento. Al referirse al arte surrealista es preciso observar que se trata siempre de un arte figurativo. En consecuencia, no es posible ser surrealista sin comprometerse de algún modo en una *representación*.

Walter Benjamin, un acercamiento al surrealismo

El interés de Walter Benjamin por el surrealismo se remonta a 1925, un año después de la publicación del *Primer Manifiesto*. Entre mediados de 1925 y principios de 1926, Benjamin redacta “Onirokitsch: glosa sobre el surrealismo”⁵, su primer ensayo sobre el surrealismo. Ibarlucía indica que el punto de partida

⁵ Benjamin, Walter, “Onirokitsch: glosa sobre el surrealismo” en Ibarlucía, Ricardo. (1998).

de “Onirokitsch” es el manifiesto interés de los surrealistas por los sueños. Benjamin, por su parte, plantea que el movimiento surrealista proclama la muerte del arte para volcarse sobre las formas mismas de la experiencia. Dicho autor inscribe los inicios del surrealismo en la rebelión dadaísta contra el concepto de arte. Por lo tanto, Benjamin no define las producciones de Breton, Éluard y Aragon como “obras de arte”, sino que las trata como “documentos”. Para Breton el valor de la obra de arte está dado simplemente por su autenticidad. Desde esta lógica, cualquier persona, adecuadamente preparada, puede alcanzar una completa libertad de expresión. El valor documental de la obra se asimila a su valor estético. En este sentido, el mejor documento es a su vez el mejor poema, siendo capaz de entenderlo y de producirlo cualquiera. Por el contrario, Benjamin opone la obra de arte al documento, cuyo estatuto relaciona con las producciones de las comunidades primitivas. Mientras la obra de arte es sólo de forma accidental un documento, ningún documento es, en cuanto tal, una obra de arte. Según Benjamin, las producciones surrealistas, consideradas como documentos, son “piezas didácticas”. Asimismo, Ibarlucía plantea que el objetivo de la aventura surrealista no consiste en producir obras de arte, sino enfrentar las consecuencias ocasionadas por el profundo cambio en las relaciones entre el sujeto y el mundo de los objetos de la técnica. Benjamin sostiene que generalmente en las condiciones del dominio capitalista, el avance de la tecnología se corresponde con una regresión social. Así el progreso industrial implica una regresión cultural. En el artículo “Sobre el concepto de la historia”, Benjamin afirma que no existe un documento de cultura que no sea, a la vez, un testimonio de barbarie. Este autor plantea que la historia del capitalismo y su cultura se ha cristalizado en fases de barbarie, en una catástrofe que amontona ruina sobre ruina y a la que la revolución se enfrenta como una virtualidad, como una latencia que el despertar dialéctico puede llevar a su concreción.

En “Onirokitsch”, Benjamin relaciona al imaginario onírico surrealista con un pequeño “libro de estampas” para niños. A través de la noción de automatismo psíquico, el surrealismo coloca en un primer plano la infancia de la vida, como contrapartida del extrañamiento del individuo en la sociedad moderna. Como señala Ibarlucía, “La percepción infantil, gracias a su carácter primario y su totalidad sensorial, se convierte en la medida ideal de la experiencia estética.” (*Ibid.*: p. 53) En el *Primer Manifiesto*, Breton indica que la ausencia de toda norma en la infancia, otorga al sujeto la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo. El hombre se apropia de esta ilusión, ya que sólo le interesa la facilidad momentánea que todas las cosas ofrecen. Lo que el niño reconoce como nuevo, al visualizarlo por vez primera, también lo reconoce el adulto porque se encuentra en él como experiencia pasada y puede volverse a recordar. Mediante la actividad estética, el artista puede superar el extrañamiento de la realidad y reproducir el mundo en su carácter originario. De esta forma, devuelve a la conciencia una realidad reprimida y olvidada. Según Breton, el surrealismo permite que las oportunidades de la infancia revivan en cada uno de nosotros.

Si bien los surrealistas retoman las consideraciones hechas por Freud, no se proponen servir exclusivamente a un sistema de pensamiento determinado. Por el contrario, practican un intento de unión de nociones, en apariencia irreconciliables, con el objetivo de renovar las relaciones entre poesía y conocimiento. Breton argumenta que la poesía le enseña al hombre a mantener

en estado de anarquía sus deseos. Benjamin sostiene que los surrealistas son los primeros en destruir el ideal moralista, humanista y liberal de libertad. El surrealismo lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria, entendida como la liberación en todos los aspectos. El surrealismo tiene como tarea ganar las fuerzas de la ebriedad⁶ para la revolución.

Es posible establecer, siguiendo los aportes de Ibarlucea, ciertas diferencias entre las concepciones elaboradas por Benjamin y por Breton en torno a la noción de sueño, la cual adopta en cada uno de ellos un curso distinto. En el *Primer Manifiesto* Breton describe al sujeto como un “soñador definitivo” y le otorga una significación relativamente extendida al concepto de sueño. No obstante, Breton comienza, más adelante, a circunscribir los límites del sueño, demarcando cada vez más sus contornos. En cambio, Benjamin, a partir de “Onirokitsch”, empieza a ampliar su campo de aplicaciones. Es posible distinguir en dicha evolución tres etapas: en primer lugar, la eliminación de la diferencia entre el sueño y la vigilia, reemplazada por diversos estados intermedios; en segundo lugar, la abolición del carácter limitativo que hace del sueño un fenómeno estrictamente individual; y, por último, la expansión de la experiencia onírica al plano colectivo.

En *Dirección única*, Benjamin critica a los surrealistas que pretenden suprimir las fronteras entre el sueño y la vigilia. Este autor sostiene que sólo desde la claridad del día es posible interpelar al sueño a partir del recuerdo. Por otra parte, Benjamin le otorga a los sueños un tratamiento distinto del que le da Freud. En *Dirección única*, los sueños son examinados de forma literal y objetiva, no son concebidos como símbolos de un contenido espiritual inconsciente.

Benjamin también disiente con la concepción de automatismo psíquico que presentan los surrealistas. En el *Primer Manifiesto*, Breton plantea que es preciso que el individuo entre en un estado pasivo o receptivo y que prescindiera de su inteligencia y talento; debe escribir sin tema preconcebido y de prisa para no refrenarse. En contraposición a este “arte mágico surrealista”, Benjamin define a la escritura como una técnica. “Benjamin reivindica el trabajo metódico frente a la alabanza surrealista de la inspiración como liberación del inconsciente.” (*Op. cit.*, p. 80).

Sueños, Kitsch y fuerzas míticas

En “Onirokitsch” Benjamin asocia el imaginario onírico surrealista al Kitsch de la cultura de masas. A tal efecto, sostiene que en la sociedad industrializada la conciencia está en estado onírico y que es el conocimiento histórico el único antídoto para liberarse de las fuerzas míticas que invaden la sociedad moderna. Asimismo, este conocimiento olvidado bajo los escombros de la cultura de masas es, según Benjamin, el instrumento del despertar social y, en el mismo sentido, una fuente de energía revolucionaria.

Siguiendo esta misma línea, y entendiendo el despertar social como sinónimo del conocimiento histórico, “Benjamin se propone abrir una perspectiva histórica en el análisis de las correspondencias entre el moderno mundo de la técnica y el arcaico mundo simbólico de la mitología”. (*Ibid.*, p.18) Al respecto,

⁶ Véase “Embriagaos” en Baudelaire, Charles. (2000). Tanto Benjamin como los surrealistas se vieron fuertemente influenciados por el pensamiento de Baudelaire.

este autor señala que de lo que se trata es de disolver la “mitología” en el espacio de la historia, teniendo presente para ello, que dicha empresa sólo es posible mediante el despertar de un saber aún no consciente de sí mismo.

Benjamin se ocupa de descifrar el carácter expresivo de los primeros productos industriales. La tarea de interpretar el siglo XIX centrándose en la moda, los edificios y la política, como una sucesión de sus visiones oníricas, nace de la combinación del concepto de mito y de la lectura de la teoría psicoanalítica del sueño en clave marxista. Benjamin examina la fisonomía de la cultura material de una época determinada, “(...) las configuraciones ideológicas concretas de los procesos económicos en el cuerpo social.” (*Ibid.*, p. 64) En este sentido, Benjamin va a tomar la dimensión de los sueños como instrumento de análisis de la sociedad industrial, pero de modo diferente al que lo hace Freud cuando en su análisis de los sueños intenta encontrar explicaciones para la vida íntima del paciente o leyes universales del trabajo onírico individual. Benjamin busca “trasladar” las conquistas psicoanalíticas “de lo individual a lo colectivo”, encontrando el salto de una esfera a la otra en el surrealismo. En efecto, plantea la abolición de la diferencia entre el sueño y la vigilia y la extensión de la experiencia onírica al plano colectivo. Es a través de este nuevo concepto de sueño, definido como el estado de “ensoñación colectiva”, que Benjamin entiende la modernidad capitalista como un sueño del que es necesario despertar. Dado que, lo que interesa a Benjamin no es el contenido espiritual inconsciente que se halla latente en los sueños, sino el contenido manifiesto de los mismos. De esta manera, los sueños no son tratados en su origen psicológico, sino en relación con las señales que dirigen sobre el mundo de la vigilia. Según Benjamin, las imágenes oníricas no son claves de conflictos psíquicos individuales, sino el médium en el que se manifiesta la relación del hombre moderno con el mundo de las cosas. Mientras el surrealismo se mantiene inmerso en el mundo de los sueños, Benjamin “(...) ilumina la esfera de los sueños para conducirla hasta al umbral del despertar” (*Ibid.*, p. 110), un despertar que implicará la ruptura del encantamiento y la liberación del nuevo poder mítico del capitalismo. Rafael García Alonso plantea que la obra de Benjamin, consciente de la fragmentación y de la pobreza de la existencia moderna, formula un doble principio de recomposición. Primero, la recuperación de la tradición y de la experiencia, permitiendo articular un hilo temporal que vincula el origen, el presente y el futuro concebido en clave teológica; y, en segundo lugar, la posibilidad de articular “imágenes dialécticas” en las que el fragmento aparece como miniatura de la totalidad.

Los sueños, sostiene Benjamin, están inmersos en la historia. Pues, el soñar no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una forma de experiencia históricamente construida. Por lo tanto, la forma, el contenido y la función de los sueños varían según la época a la que pertenecen. En la era de la industria cultural los sueños son, como señala Ibarlucea citando a Benjamin, “(...) un camino directo a la banalidad” (*Ibid.*: p.30), identificando a esta última como correlato de la “pobreza de la experiencia”; refiriéndose especialmente a la generación que, entre 1914 y 1918, despertó del espeso sueño del siglo XIX (que incitaba a la búsqueda de ideales como la libertad, la igualdad y el progreso) y se encontró con la gris pesadilla del siglo XX, de donde nace un sujeto sin experiencias. De modo tal que, la pobreza de la experiencia aparece aquí como contracara del gran

desarrollo de la técnica, cuyo impacto ha acelerado el proceso en que los objetos se vuelven obsoletos con rapidez.

Por su parte, en los sueños surrealistas, las imágenes oníricas aparecen como producto del encuentro del hombre moderno con el mundo de objetos de la técnica, "(...) cuya quintaesencia es el kitsch (...)" (*Ibíd.*: p.32). El kitsch es la forma en la que el sujeto moderno se relaciona con el mundo cotidiano durante la infancia, pues, los niños sólo conocen lo simple de todas las cosas. Por más banales que sean los objetos, parecen dotados en la infancia de un prodigioso encanto. Asimismo, el término kitsch refiere a toda manifestación de mal gusto, cuyo objetivo fundamental consiste en la estetización, lo decorativo, el efecto bello.

Según destaca Ibarlucía, la aparición del kitsch puede ubicarse hacia 1870 con lo que Benjamin ha llamado la *época de la reproductividad técnica* de la obra de arte, que conlleva a la difusión masiva de esta última en un mercado cada vez más amplio, provocando así el derrumbe del aura. Al respecto, Benjamin afirma que en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta, ya que en la reproducción lo que falta es "(...) el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (Benjamin, Walter: 2007: p.150):

"La reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones instala su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario." (*Ibíd.*: p. 152)

En este sentido, el kitsch de la sociedad de masas, identificado como la manera en que las masas se apoderan de las obras de arte a través de la copia y la reproducción, es señalado como la esencia de la actual aspiración de las masas a adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la copia, en la reproducción, provocando en la sociedad moderna el "(...) actual desmoronamiento del aura." (*Ibíd.*: p. 154)

Por su parte, en "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea", Benjamin hace referencia al camino que recorre este movimiento desde sus inicios hasta su politización. El surrealismo tropieza con las energías revolucionarias que se expresan en lo "anticuado", en los objetos que empiezan a caer en desuso. Como plantea Benjamin en "Onirokitsch", los surrealistas ansían penetrar el corazón de las cosas obsoletas para poder absorber sus energías. Los surrealistas persiguen la huella de las cosas, "En el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, (...), es el kitsch." (*Op. cit.*: 113) El autor citado anticipa en las últimas líneas de "Onirokitsch", el proyecto de una superación cultural y social que, absorbiendo las energías del pasado, fuera capaz de generar una humanidad radicalmente nueva. A partir del kitsch, el mundo de las cosas vuelve a acercarse al individuo. El hombre nuevo, el "hombre amoblado", tiene en sí la completa quintaesencia de las viejas formas. Ibarlucía indica que existe la presencia latente en el horizonte de la cultura moderna de un substrato mítico, cuyas fuerzas aún permanecen activas. Frente a la idea de la modernización como desmitificación y desencantamiento, Benjamin piensa al imaginario de la sociedad contemporánea como un reencantamiento de la sociedad a través de sus productos culturales. En tal sentido, el autor argumenta que con el

desarrollo del capitalismo, un espeso sueño se ha expandido sobre Europa y con él una reactivación de las fuerzas míticas. Pues, la moderna cultura de masas, para Benjamin, ha encontrado en la cosificación de los poderes de la técnica su correspondencia con el mundo simbólico del mito. Por debajo de la superficie de la creciente racionalización moderna, el mundo social se encuentra plenamente *reencantado*. El mito emerge en los pasajes, donde las mercancías están tan amontonadas entre sí que parecen imágenes extraídas de los sueños más incoherentes. El surrealismo idealiza el valor de cambio y pone en segundo plano al valor de uso. Al ser despojadas de su valor de uso, las cosas son simples recuerdos de aquellos objetos sobre los cuales, en otra época, se ha posado el deseo. Al respecto, Szabón indica que Marx hace alusión al contenido potencialmente emancipatorio de la producción industrial desde la perspectiva del valor de uso de las mercancías expuestas. En cambio, la perspectiva de Benjamin es la de la fascinación que el valor de cambio ejerce sobre los espectadores. Para Benjamin las masas se atomizan en pasivos espectadores del resplandor fantasmagórico de la mercancía. En el surrealismo la teoría psicoanalítica se amalgama, a través del procedimiento del montaje, con el concepto marxista de fetichismo de la mercancía. El objeto surrealista es un objeto sacado de su marco familiar y reubicado en otro no habitual.

Iluminación profana y revolución social

Ibarlucía plantea que la noción de iluminación histórica articula los temas principales de "Onirokitsch" en tres niveles de análisis distintos. En la primera parte del ensayo, el concepto se utiliza para señalar que el sueño no es un fenómeno intemporal, sino una experiencia históricamente construida. Benjamin está sólo indirectamente preocupado por lo que ocurre con el individuo mientras duerme. Lo que verdaderamente le interesa es el mundo de la vigilia: el hecho de que la realidad diaria, por similitud con el mundo de los sueños, pueda reconocerse como un conducto de proyecciones inconscientes. El segundo nivel de la iluminación histórica es la relación que Benjamin instituye entre el pasado reciente y particular, la segunda mitad del siglo XIX, y el pasado arcaico de la prehistoria. Según Ibarlucía, Benjamin parece asumir en "Onirokitsch" que la experiencia de la infancia resumiría las más tempranas etapas en el desarrollo de la especie humana. Sin embargo, Benjamin alude a los discursos evolucionistas, pero no porque tenga interés en ellos, sino con el fin de desmontarlos y hacer perceptibles las regresiones históricas en las sociedades modernas. Ibarlucía indica que la iluminación, a la que refiere Benjamin, busca en la fantasía de los niños una clave para penetrar en el mundo de la técnica. Por último, es posible destacar un tercer nivel de la iluminación histórica: una enfática concepción del ahora, un determinado *locus* histórico. Una constelación específica de fuerzas en el presente abriría el camino para penetrar en las formas del pasado. En consiguiente, "La verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el "ahora de su cognoscibilidad" y momentos o coyunturas específicas del pasado (...)" (*Ibíd.*: p. 73) Al referirse en "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" a la rebelión que Lautréamont, Apollinaire y Rimbaud emprenden contra el catolicismo, a partir de la que surge el surrealismo, Benjamin afirma que la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está en los

estupefacientes, sino en una *iluminación profana* de inspiración materialista y antropológica.

En “El surrealismo...”, aparece una visión retrospectiva del surrealismo, en donde el sentido de la construcción histórica de Benjamin es determinar el punto crítico que ha alcanzado el movimiento en el curso de su propio desarrollo. En tal sentido, La “etapa heroica” del surrealismo, abordada por Benjamin en “Onirokitsch”, ha llegado a su fin, introduciendo al movimiento en una fase de transformación. De este modo, Benjamin señala que ha llegado “(...) a un momento en el cual la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública”. (*Ibíd.*: p. 87)

Desde la visión de Benjamin, el surrealismo, no es un “movimiento artístico”, sino más bien un intento de “hacer estallar desde adentro el campo de la literatura”, gracias a un conjunto de *experiencias mágicas de alcance revolucionario*. Específicamente, se trata de “(...) un movimiento ‘iluminado’, profundamente libertario y, a la vez, en busca de una posible convergencia con el comunismo.” (*Op. cit.*: p. 44) Es verdad que los surrealistas pregonan el culto de la provocación a través del enaltecimiento del “concepto radical de libertad” propio del espíritu de revuelta; sin embargo, señala Benjamin, su visión no dialéctica los lleva a correr el riesgo de ser seducidos por su propia herencia esteticista y confundir la euforia revolucionaria con la praxis política genuina. A tal efecto, propone el autor, el proyecto es volcar la revuelta surrealista dentro de la revolución, para de este modo revertir la caída en el esteticismo que amenaza con echar a perder la experiencia surrealista. Pues, para Benjamin, la politización del arte no consiste simplemente en la trasmisión de contenidos revolucionarios por medio de los canales de la cultura burguesa, sino más bien en la creación de una cultura radicalmente nueva. En consiguiente, este autor pretende trasladar la experiencia surrealista a un terreno que le es extraño: el terreno de la acción eficaz.

Para Benjamin, la aversión de la burguesía hacia cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un rol central en la transformación de una actitud contemplativa en una oposición revolucionaria. Debido a dicha enemistad el surrealismo se vuelca hacia la izquierda. Sin embargo, esta inclinación del movimiento a una politización creciente no implica para Benjamin que el surrealismo deba deshacerse de su carga mágica y libertaria. Por el contrario, reconoce tales características como lo que habilita a considerar al surrealismo como portador de un papel irremplazable para el movimiento revolucionario:

“Dar a la revolución las fuerzas de la ebriedad; esto es lo que pretende el surrealismo a través de todos sus escritos y todas sus acciones. Podemos decir que ésta es su tarea fundamental. Para llevar a cabo esta tarea es necesario, sin embargo, que el surrealismo supere una postura demasiado unilateral y acepte asociarse con el comunismo.” (*Ibíd.*: pp. 46-48)

La ebriedad es la expresión que denominaba a la relación mágica entre el hombre antiguo y el cosmos, a la cual Benjamin ve renacer, bajo una nueva forma, en el surrealismo como portador de la ebriedad moderna. La utopía revolucionaria debe pasar, para dicho autor, por el redescubrimiento de una experiencia antigua, prehistórica, sin que ello signifique una vuelta al pasado;

sino más bien un desvío a través del pasado hacia un porvenir nuevo, que en la forma superior de ebriedad surrealista se lleva a cabo a través de la iluminación profana *de inspiración materialista y antropológica*.

Benjamin intenta aplicar la iluminación profana al análisis de la relación del sujeto moderno con el mundo de objetos de la técnica. Al respecto, sugiere que la experiencia cósmica y su correlativo efecto de intoxicación no se han extinguido en la sociedad contemporánea. A partir de la iluminación histórica, la relación del sujeto moderno con el mundo de la experiencia ya no es entendida como el intercambio violento entre el sujeto y las fuerzas desencadenadas por el progreso de la técnica, sino como la trasfiguración operada por el contacto entre una coyuntura determinada del presente y las energías utópicas del pasado. Sazbón afirma que “La dialéctica de Benjamin (...) se rige por la intermitencia de sus producciones fulgurantes (es la metáfora del relámpago la que da cuenta de esos instantes): sus extremos son ahora y lo transcurrido, la historia y la tradición, lo soñado y el despertar (...)”, (Sazbón, José: 2002: p. 169).

Para Benjamin, la práctica revolucionaria debe asociarse a los poderes de la técnica, cuyo escepticismo contiene en sí las fuerzas para su superación. En tal sentido, en “El surrealismo...”, comenta Ibarlucía, Benjamin sostiene que “Las energías revolucionarias no proceden de la interacción dialéctica de las fuerzas del proletariado y de la técnica, sino de la perspectiva que en el imaginario colectivo abre la iluminación profana”. (*Op. cit.*: p. 103) La psiquis que se organiza en la técnica sólo puede ser producida según su realidad política y objetiva en el ámbito de las imágenes que los individuos se apropian gracias a la iluminación profana. A partir del proceso dialéctico (en el cual el materialismo político y la criatura física comparten la psiquis individual), el ámbito se hace más concreto, deviene ámbito de imágenes: ámbito corporal. Y sólo cuando cuerpo e imagen se hayan interpenetrado tan profundamente que toda tensión revolucionaria se vuelva enervación del cuerpo colectivo y todas las enervaciones del cuerpo colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, sólo entonces se habrá superado la realidad como lo exige el *Manifiesto Comunista*. Justamente, de comprender esto es de lo que se trata el “materialismo antropológico”.

Por último, Benjamin sugiere que “el valor único del surrealismo consiste en su disposición a considerar cada segundo como la puerta estrecha por la que puede entrar la revolución.” (*Ibid.*: p. 55) Por ende, todas las iluminaciones profanas sólo adquieren su sentido en relación con el último y decisivo punto de fuga que es la revolución.

Fantasmagoría en Marx y en Benjamin

Margaret Cohen señala que el interés de Benjamin en la fantasmagoría deviene especialmente de su manifestación tecnológica, como espectáculo visual del siglo XIX. A partir de un abordaje selectivo de la obra de Marx, Benjamin introduce las concepciones marxistas a su propia teoría. Dicho autor amplía la aseveración de Marx sobre los poderes fantasmagóricos de la mercancía hasta cubrir a todo el espectro de los productos culturales parisinos. A partir de la exposición del proyecto de los pasajes de 1939 “París, capital del siglo XIX”, la fantasmagoría adquiere una posición metodológica clave. Para Cohen este concepto es apropiado para dar cuenta de la teoría marxista-

freudiana de Benjamin sobre las relaciones base-superestructura en una sociedad que se halla bajo el dominio de la mercancía. José Sazbón plantea que para poder profundizar el materialismo histórico, Benjamin, en su Libro sobre los Pasajes, intenta establecer la superestructura cultural del sistema capitalista como un complemento de la elaboración, realizada por Marx, de las articulaciones de la estructura económica del capitalismo.

Cohen asevera que la fantasmagoría emblematiza uno de los proyectos metodológicos centrales del *Libro de los Pasajes*: liberar el análisis marxista de su valorización de las formas racionales de representación. Según esta autora, la mayor relevancia que Benjamin le otorga al concepto de fantasmagoría se debe a su alejamiento de la teoría de los sueños. La fantasmagoría se convierte, más que en la “imagen dialéctica” que es un “imagen onírica”, en la forma expresiva que adoptan los productos de la mercancía del siglo XIX.

Por su parte, Sazbón expresa que Benjamin retoma la temática del fetichismo de la mercancía esbozada por Marx, pero la utiliza para fundamentar el concepto de fantasmagoría. Esta noción, en tanto descriptiva de imágenes de sueño y fantasía, está asociada con una tecnología de la ilusión. Sazbón señala algunas diferencias entre la postura de Marx y la de Benjamin. La eliminación del fetichismo de la mercancía es para Marx el corolario de las fases del desarrollo social, mientras que Benjamin concibe a la supresión de las fantasmagorías como la abolición de un gran adormecimiento. El despertar que aleja a las fantasmagorías es la recuperación consciente de las latencias utópicas en la historia humana y, por lo tanto, constituye una salvación del pasado. Según Rafael García Alonso, Benjamin señala la necesidad de volver a hacer presentes las cosas pasadas y, al mismo tiempo, despertar de los sueños propios del siglo XIX; hacer transparentes los mitos evitando la alienación tal como lo pretendió hacer al analizar los pasajes. Su análisis de las masas y de las fantasmagorías en las que éstas viven -y de forma notable, la concepción de la novedad como condensación de la falsedad de la conciencia- constituye un ejemplo de la formación de sujetos para un objeto tal como lo planteaba Marx. Con respecto a la emancipación humana, que implica la supresión de las enajenaciones, el análisis hecho por Marx de la estructura económica tiende a mostrar al estado de las fuerzas productivas materiales apto para su eventual transformación en propiedad social; mientras que la penetración, por Benjamin, en la superestructura cultural tiende a indicar la existencia de un potencial utópico en el capitalismo, que tiene una reserva emancipatoria que se intenta actualizar. Marx penetra en el fetichismo de la mercancía y su resplandor místico, mientras que Benjamin reconstruye la poesía de la mercancía y su aura fantasmagórica. Por último, Marx describe la jornada de trabajo y la constricción laboral y, en cambio, Benjamin hace referencia al tiempo libre y la ensoñación del ocio.

Estetización y politización en la teoría benjaminiana

Peter Fenves en su artículo acerca de si “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”, se refiere a la estética partiendo de sus potencialidades políticas. En este sentido, explica que (para los seguidores de la *Estética trascendental* de Kant) la experiencia estética se ubica en el dominio de la no dominación. En efecto, nos dice, la estética iniciada como un emanciparse de la percepción del sometimiento a las facultades cognitivas

“más elevadas” podría pretender ser un fundamento del proyecto de la liberación universal del ser humano; de hecho, un antecedente indispensable para cualquiera que desee sumergirse en la búsqueda de aquel proyecto de emancipación sin instalar regímenes aún más dominantes que los que reemplaza. Sin embargo, a tal politización de la estética, que convierte la belleza en la manifestación indiscutible de la libertad, puede responderse con la inversión de sus términos: en tal caso, el dominio de la estética es un síntoma y un agente de dominación; es decir, una expresión atada a poderes económicos y burocráticos que por su naturaleza ocultan sus formas de dominio. En efecto, advierte el autor, el carácter mediado de tal dominación la hace mucho más traicionera, en tanto, no sólo se carece de libertad, sino que se carece también de la posibilidad de reconocer esa ausencia. En consecuencia, para Fenves desde la perspectiva de Benjamin puede asignarse a las nuevas formas de arte la tarea de hacer reconocible la ausencia de libertad subvirtiendo sus propios impulsos estéticos.

Por su parte, Fenves nos acerca la noción que de la “estetización de la política”, hicieron quienes, según él, definieron aquel concepto con precisión es decir, “(...) como una descripción de esos regímenes que eliminan todo estándar legal y moral de la política, proponiendo más o menos explícitamente estándares estéticos en su lugar (...)” (Uslenghi, Alejandra: 2010: 78).

Asimismo, aquel autor retoma la atracción de Benjamin por los pasajes parisinos y describe la forma en que estas galerías que atraen el exterior al interior y proyectan el adentro hacia afuera, traicionan el proceso de politización; ya que en lugar de brindar ejercicio y entrenamiento para dar ese paso que no se asemeja a ningún otro, la particular arquitectura urbana de los pasajes (como una obra de arte), ofrece a los peatones el atractivo espectáculo de la perplejidad planificada. Pues, explica, los pasajes ofrecen percepciones confusas pero aun así diferenciadas; en otras palabras, estetizan lo que de otro modo podría ser un paso “político”. Es en este sentido que, concluye, politización y estetización van de la mano.

Benjamin comparte con los surrealistas el cuestionamiento de la autonomía del arte. Al respecto, sostiene que la literatura tiene que nutrirse del intercambio entre acción y escritura. Este autor afirma que la politización del arte es el reverso de la estetización de la política. Pues, hay que oponer a la “poética política” del capitalismo una “política poética” y esta última es la que, según Benjamin, parece impulsarse dentro del surrealismo.⁷ “Si la política se presenta como fenómeno estético, cultura de la diversión y espectáculo de masas, los surrealistas buscan su razón de ser a través de una dialéctica del arte contra el arte.” (*Op. Cit.*: p. 83)

La renuncia de Benjamin a la autonomía estética, es explicitada para Fenves en el siguiente fragmento:

“En el instante en que el criterio de autenticidad deja de aplicarse a la producción de arte, se trastorna íntegramente la función social del arte. En el lugar de su fundamento en el ritual, debe ingresar el fundamento en otra praxis: esto es, su fundamento en la política.” (Ibid.: p.87)

⁷ Véase “Teorías del fascismo alemán” en Benjamin, Walter: 2007.

Es decir que, para Benjamin, el fundamento del arte en la política debe ingresar en lugar de su fundamento en el ritual. En este contexto, la politización podría entenderse como el proceso por el cual se le brinda una contención al paso crítico de un fundamento a otro y se lo transforma en un programa reconocible. A pesar de no estar explícito cuando se produce este paso, Fenves señala que Benjamin parece tener en claro que el cambio de un “fundamento” a otro se produce en un abrir y cerrar de ojos, sin pasos de transición. Finalmente, el autor considera que es preciso señalar que dicho paso del fundamento en el ritual al fundamento en la política, que nos propone Benjamin, no puede llevarlo a cabo cualquiera por su cuenta, ya que en ese caso dejaría de ser una cuestión política. “En tanto la obra de arte es la primera víctima de la estetización, la práctica de la política es la víctima primordial de la politización”. (*Ibid.*: p. 88)

Según lo señala Fenves, para Benjamin la política parece ser inconcebible sin politización. Sin embargo, no sucede lo mismo con su contrapartida, ya que una estética sin estetización es al menos concebible, a lo cual Benjamin se refiere como la “estética pura”. Por el contrario, el carácter inconcebible de una “política pura”, lleva a la política a una relación tensa con la estética como relevo de la singularidad en la era de la decadencia aurática. Dentro de la categoría estética, la singularidad se presenta como una simple presentación. Sin embargo, si el criterio de lo político es irreductible a los del orden legal, como afirma el materialismo histórico; si, como señala Benjamín, la política es una nueva praxis que se desenvuelve como fundamento, que no puede sujetarse a la práctica del ritual y no depende de ella, puede por lo tanto decirse que los criterios de la política no pueden tener otra fuente más que la mera novedad o, mejor aún, la total topicalidad de la propia praxis que es su fundamento. La afinidad electiva entre política y estética se halla en que ninguna de ellas está totalmente libre de leyes, ni tampoco ninguna de ellas está sometida a ellas. Aquí reside el peligro de la política en tanto praxis que es fundamento: “(...) puede representar su carácter de fundamento en términos legales y presentarse, por lo tanto, como el único orden supremo al cual está subordinada toda esfera de la vida, de manera inmediata y decisiva.” (*Ibid.*: p. 90) La praxis llamada “política” se asemeja a la teoría de la percepción llamada “estética” en condiciones de decadencia aurática.

Sin embargo, todas las técnicas empleadas en el trabajo de Benjamin tienen como fin mostrar que esta semejanza no es otra cosa que ilusión. Pero esta ilusión no puede disiparse recurriendo simplemente a una delimitación dogmática: acá está la política, acá la estética. De aquí que Benjamin apruebe el programa de politización del arte y se dedique a la tarea que da origen a este programa: eliminar las condiciones en las cuales la política se asemeja a la estética y la estética a la política. Es decir que, es sólo eliminando las últimas huellas de lo aurático que puede disiparse la ilusión.

Bibliografía selectiva

- Artaud, Antonin. (2005). *El arte y la muerte/otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Baudelaire, Charles. (2000). *El Spleen de París*. México D.F.: FCE
- Benjamin, Walter. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Ed. Terramar.
- (2002). *Ensayos. Tomos I-VII*, Madrid: Editora Nacional.
- (2002). *Dirección única*, Madrid: Alfaguara.
- (2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Berlin, Isaiah. (2000). *The Power of ideas*. EEUU: Princeton University Press.
- Bonnet, Marguerite (selección). (2004). *André Breton. Antología (1913-1966)*. México: SXXI
- Breton, Andre. (1948). The Situation of Surrealism Between The Two Wars. *Yale French Studies*, No. 2, pp. 67-78
- (1930). Segundo Manifiesto Surrealista
- Breton, A., Trotzky, L. y Rivera, D. (1938). *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. México.
- Caute, David. (1968). *El comunismo y los Intelectuales (1914-1966)*, Barcelona: Tau.
- De Micheli, Mario. (1985). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza
- Fusi, Juan P. (1991). La crisis de la conciencia europea. En: Cabrera, Mercedes (comp.). *Europa en crisis 1919-1939*. Madrid: Pablo Iglesias Editorial.
- Furet, François. (1995). *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*. México: FCE.
- García Alonso, Rafael. *La Estética en Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- González García, A., Calvo Serraller, F., Marchán Fiz, S. (2009). *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*. Madrid: Ediciones Akal.

Hobsbawn, Eric. (1998). *La era de la Revolución, 1789-1848*. Barcelona: Crítica.

----- (1998). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Ibarlucía, Ricardo. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.

Marx, Karl. (2002). *El capital*. Tomo I/Vol.1. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Nadeau, Maurice. (2007). *Historia del Surrealismo*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.

Löwy, Michael. (2006). *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Sazbón, José. (2002). *Historia y representación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones.

Short, Robert. (1966). The Politics of Surrealism, 1920-36. *Journal of Contemporary History*, Vol. 1, No. 2, pp. 3-25

Wolin, Richard. (1982). *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press.

Uslenghi, Alejandra. (comp.). (2010). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.