

ENTRADA
Nº 3440 -16/09/2020
Facultad de Filosofía
Universidad de Sevilla

La estetización de la política: un diálogo entre Benjamin y Rancière

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Filosofía

Curso 2019/2020

Autor: Carlos Navarro Monclús

Tutora: Inmaculada Murcia Serrano



Índice

- 1) Resumen / Abstract – 4
- 2) Introducción – 5
- 3) Parte I: Estética e ideología - 8
 - I.1) Breve introducción al concepto de ideología en el arte de masas – 8
 - I.2) La relación entre estética e ideología en el arte de masas – 11
- 4) Parte II: Walter Benjamin y la estetización de la política – 14
 - II.1) Introducción al concepto de aura – 14
 - II.2) L'art pour l'art, la última línea de defensa del arte – 18
 - II.3) La estetización de la política – 21
 - II.4) La politización del arte – 26
- 5) Parte III: Jacques Rancière y el reparto de lo sensible – 30
 - II.1) La división de lo sensible– 30
 - II.2) Policía y política – 31
 - II.3) Estética de la política – 32
 - II.4) Política de la estética – 33
- 6) Conclusión – 36
- 7) Bibliografía – 38

Resumen: El siguiente trabajo tratará de la evolución que se ha dado en un término como el de la “estetización de la política” y como ha ido evolucionando a través de las aportaciones de Walter Benjamin y Jacques Rancière, dando además una pequeña visión de sus propuestas para salir de ella. Para ello, empezaremos haciendo una pequeña introducción, después trataremos la visión de Benjamin y por último la de Rancière.

Palabras clave: Estetización de la política, politicización del arte, art pour l’art, ideología, policía, política

Abstract: The following work will deal with the evolution of the term "aestheticization of politics" and how it has evolved through the contributions of Walter Benjamin and Jacques Rancière. Furthermore, it will provide a small vision of their proposals (so as) to overcome it. To do this, we will start with a short introduction, then we will deal with Benjamin's vision and finally we will deal with Rancière’s vision too.

Key Words: Aesthetization of politics, politicization of art, art pour l’art, ideology, pólíce, politics

Introducción

En todo trabajo es fundamental introducir al lector en las inquietudes académicas que despertaron la disposición a investigar sobre un tema en concreto (en este caso la relación entre estética y política), tanto para justificar la elección del tema como para dar un pequeño adelanto al lector, que seguirá leyendo las siguientes páginas cuando ya se entre en materia, con la intención de que esta lectura sea lo más comprensible y amena posible.

Un paso fundamental en mi acercamiento a Walter Benjamin fue el interés que despertaba la relación suscrita en el párrafo anterior entre estética e ideología (el cómo analizar esto de una manera correcta), en una época de predominio de los medios de masas (mass-media) que, aunque con cambios respecto a la época que describe el autor alemán (ya que ahora también hablamos de, por ejemplo, plataformas digitales), que el Benjamin empezó a vaticinar (junto a otros autores). Su parte más marxista me atrapó de inmediato (ya que siempre ha mantenido un puente con su época más esotérica y cabalística, de la que, según mi parecer, nunca se desprendió del todo), haciendo de sus escritos algo bastante fresco. Además, cabe reivindicar a este autor, ya que siempre ha estado a la sombra de los grandes nombres de la Escuela de Frankfurt como Horkheimer y Adorno (siendo este último el destinatario de una serie de correspondencia que fue editada posteriormente por él mismo), lo que resultaba un aliciente para adentrarme más en su lectura. Citando a Hannah Arendt:

Parece tentador creer, y de hecho sería una idea reconfortante, que aquellos pocos que se atrevieron a adoptar las posiciones más expuestas de la época y pagaron el precio del aislamiento por lo menos se consideraban precursores de una nueva época. Ese ciertamente no fue el caso. En su ensayo sobre Karl Kraus, Benjamín planteó esta pregunta: ¿Está Kraus en el “umbral de una nueva era”? “lamentablemente, de ninguna manera. Está en el umbral del Juicio Final.” (Schriften II, 174). Y en este umbral se hallaban todos aquellos que luego se transformaron en los maestros de “la nueva era”; consideraban el nacimiento de una nueva era como una caída y contemplaban la historia junto con las tradiciones que habían llevado a esta caída como un campo de ruinas.¹

Sobre su relación con muchos autores de la Escuela de Frankfurt quiero hacer un especial hincapié, ya que la historia de Walter Benjamin con muchos de ellos fue, en bastantes ocasiones, agri dulce. En las ediciones que hicieron de sus obras fueron censurados o sustituidos algunos fragmentos bajo la acusación de ser excesivamente ortodoxos en sus posturas marxistas (haciendo referencia a su artículo *El París del II Imperio en Baudelaire*), si bien es verdad que estas críticas pueden estar marcadas por el exilio de todos estos autores en EEUU, donde las posiciones marxistas, aunque solo fueran intelectuales como es el caso de Adorno, no estaban bien vistas e incluso eran perseguidas (previamente a la época de las listas negras de Joseph McCarthy y durante la misma).² Por otro lado, Walter Benjamin también tenía una estrecha relación de amistad y debate con un autor muy atacado por todos los autores de la Escuela de Frankfurt como fue Bertolt Brecht, dedicándole una serie de cartas (durante los años 1934 y 1938) que también son recopiladas en *Iluminaciones*, donde se debatía de diversos ámbitos.

1) Arendt, H.: *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa editorial, 1990, pp 176-177

2) Ibáñez Fanés, Jordi: *Iluminaciones (Introducción: leer y releer a Benjamin)*. Barcelona: Taurus, 2018, pp 11-13

También escribió un artículo sobre la forma de hacer teatro de Brecht llamado *¿Qué es el teatro épico?* de 1939. Posteriormente se distanciaron por sus posturas políticas poco antes del suicidio de Walter Benjamin en Portbou en el año 1940, cuando iba a ser atrapado por sus persecutores.³ Esto nos lleva a la última condición de Walter Benjamin, que es la de suexilio (y retrotrayéndome a la cita de Hannah Arendt, el aislamiento que eso conlleva), viéndose obligado a huir tanto de Alemania como de Francia en el momento en que entraron las tropas alemanas en el país, acabando sus días en la frontera norte de España.³

Después, como indica el título del trabajo, también me propusieron adentrarme en una postura más actual de la relación entre estética y política como es la de Rancière. Este autor llegó a mí a través de una recomendación durante una de las tutorías que tuve a principio de año (aunque debido a la pandemia no han podido tener la frecuencia deseada). La lectura de algunas de sus obras resultó muy esclarecedora de cara a hacer la comparativa entre ambos autores, con títulos como *El espectador emancipado*, *El malestar en la estética* o *El reparto de lo sensible: estética y política*. Su obra supone trascender la barrera entre ambos aspectos (el estético y el político) que todavía se daba en Walter Benjamin.

Aunque mi principal objetivo era estudiar a Walter Benjamin, la comparativa entre ambos autores me ha servido para profundizar en los términos que se trabajan y hacer un estudio más completo, además de ayudarme a formular preguntas que antes de hacer este trabajo no me planteaba. Así pues, me centro en esa relación que tratan ambos autores entre estética y política, planteando una serie de dudas... ¿Se da una estetización de la política como dice Benjamin o la estética y la política son dos caras de la misma moneda como promulga Rancière? ¿Es la politización del arte una salida realista? ¿Podemos hablar de una estética politizada *per se* en la medida en que participa del mundo y es partícipe de lo sensible? ¿Cómo afecta la reproducción técnica del arte a nuestra concepción de obra artística?

Este tema es tan extenso que al final nos circunscribimos a lo que dicen estos dos autores, aunque podríamos estar hablando también de los citados Adorno, Horkheimer o Brecht, así como, por ejemplo, Lukács y un largo etcétera de autores que a lo largo del siglo XX han trabajado este tema. Todas estas perspectivas me resultaban muy atractivas, aunque finalmente me decantara por el epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde se expresan estas ideas, que sirven de punto de partida de todo el trabajo. En un principio llegaba con ideas vagas sobre qué trabajar (aunque tenía claro que quería hacer un trabajo sobre estética e ideología) pero volver a leer ese fragmento me encaminó del todo, sobre todo para darle una visión crítica del asunto que quería desarrollar, ante un nuevo auge de posturas cercanas a la ideología fascista en nuestro siglo (con casos tan extremos como los que se dan en Polonia, donde se cuelgan carteles de *zonas libres de LGTB* o el caso de Orbán en Hungría, donde se le han dado poderes extraordinarios indefinidamente y sin posibilidad de retirárselos).

Por último, me gustaría explicar el esquema del trabajo, partiendo de una introducción al arte y la ideología (que será la primera parte). Después se analizará lo que dice Walter Benjamin en su obra y posteriormente lo que dice Rancière, intentando arrojar algo de luz a ambas interpretaciones. Por último, se procederá a la conclusión del trabajo. A lo

3) Ibid (1), pp 152-153

largo de éste se irá dando la comparativa entre ambos, esperando poder llegar, al final del trabajo, a una conclusión sobre la evolución de los términos tratados y las distintas variantes que se han ido dando de los mismos, ya que, como se verá a lo largo de esta investigación, es un término que ha ido cambiando y adecuándose a los tiempos (porque entre ambos autores hay una separación de bastantes años que no deja analizar exactamente, con los términos planteados por Benjamin, la situación actual). En la investigación me voy a centrar un poco más en el cine, ya que es una de las nuevas técnicas que priorizaba Benjamin en su ensayo (junto con la fotografía) por ser la punta de lanza de lo que se llamará el arte de masas, un arte masificado, valga la redundancia, que ya no pertenece a una única élite (como ha venido siendo el arte a pesar de la apertura de los museos y galerías a todo el mundo).

Parte I. Estética e ideología

1. Breve introducción al concepto de ideología en el arte de masas

Nöel Carroll, en su ensayo *Una filosofía del arte de masas* hablará de la ideología en varios aspectos. El primero hará referencia a su extensión, es decir, si se refiere a un aspecto concreto o a un determinado grupo social o, por otro lado, si es coextensiva a lo que llamamos cultura. La primera definición sería definida por su uso peyorativo frente a otro grupo social, es decir, los intereses, por ejemplo, de una clase frente a otra, en la medida en que es una serie de ideas expresivas de ella o unas determinadas creencias políticas orientadas a la acción. La segunda definición de ideología, como algo relacionado con la cultura, es transversal, e implica, como cita Nöel Carroll del ensayo *Ideología: una introducción* de Terry Eagleton, “un proceso de producción de significados, signos y valores en la vida social”.⁴ Algunos ejemplos de esta última concepción serían comer la sopa con cuchara o dejar salir antes de entrar en el metro o un ascensor, que como se ve, son transversales a un grupo social determinado. Es decir, habría que hablar de un uso como herramienta de lucha o de configuración política de lo real, en el sentido de legitimar un determinado posicionamiento a través de distintos discursos ideológicos y otra que es transversal a las diferencias políticas y que sirve como configurador de la vida social, tal y como se decía antes. Con la última concepción de ideología en cuanto a su extensión se tiene que ser bastante escéptico, ya que... ¿hasta qué punto podemos hablar de una ideología transversal? Los ejemplos que se han puesto antes son bastante claros, ya que están insertos también en un sistema con una determinada polarización (cualquier disputa entre dos grupos contrapuestos), entonces, por ejemplo, cosas que antes se podían considerar como un acto perfectamente normal y netamente, como, por ejemplo, que “el caballero tiene que sujetar la puerta a la dama” quedan desfasados y sujetos a unos engranajes concretos de dominación. Por ello, hay que coger con pinzas una definición tan amplia de ideología que solo se queda rascando la superficie, porque si solo fuera un configurador de la vida social, igualmente se tendría que hablar de una cierta polarización, esta vez entre culturas distintas como puede ser la británica que conduce por la izquierda y la española, que conduce por la derecha. Esta es una cuestión que ha surgido incontables veces, tratando la cuestión sobre la capacidad de crear una serie de valores ideológicos universales, pero desde luego, haciendo un análisis exacto de la realidad, es algo que es difícilmente defendible.

Las definiciones de ideología más comunes en la órbita marxista, que son las que servirán para entender la propuesta de Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y son fundamentales para entender la posterior evolución del término, tanto en el autor alemán como en numerosos autores que han indagado sobre este tema a lo largo del siglo XX e incluso XXI (por ejemplo, el propio Zizek), vienen, por una parte, de lo que escribieron Marx y Engels en *La ideología alemana* (que fue introducida en obras previas, como *Los manuscritos económico-políticos de 1844*), siendo la principal referencia de la concepción peyorativa de la ideología, al estar definida como el pensamiento que expresa y facilita los intereses de la clase dominante en exclusiva, en este caso la burguesía. Por otro lado, está la concepción leninista de la ideología, que habla de dos ideologías en disputa (la socialista y la anteriormente mencionada, la burguesa), alejándose de la visión peyorativa de la que hablaban Marx y

4) Esta definición está citada, pero no aceptada, por Terry Eagleton, *Ideology: An introduction* (Carroll, N.: *La filosofía del arte de masas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2002, p 307)

5) *Ibid* (4), pp 308-309

Engels previamente, siendo una disputa de intereses entre dos clases antagónicas.⁵ Esta definición tiene sentido en la medida en que sirve para sustentar la creación de una ideología propiamente obrera, que dispute la lucha ideológica en igualdad de condiciones, cosa que es fundamental para crear un movimiento más propositivo y no simplemente reactivo ante la clase dominante (aquí cabe recordar lo que decía Althusser del marxismo, el cual no empieza y finaliza con la obra de Marx sino que se va completando a lo largo de los años con las aportaciones teóricas de otros autores que contribuyan a la evolución y desarrollo de la teoría y la problemática abierta). La definición de ideología leninista es fundamental para entender lo que después hablará Benjamin sobre la politización del arte, ya que no podríamos estar hablando de disputar el terreno del arte según la definición original marxista a no ser que haya un cambio en las relaciones de producción (cabe recordar que esta disputa en el terreno de la obra de arte y sus distintos medios sería ideológica). En el siguiente párrafo se explicará por qué esto no se acaba de ajustar a la definición de Marx y Engels, ya que, aunque ambas son útiles para entender lo que Benjamin quiere decir, desde luego su propuesta supera las barreras.

Ambas concepciones nos vendrán muy bien para entender el concepto de ideología, que muchas veces desde sectores marxistas (marxianos más bien) es negada como configuradora social frente a las relaciones de producción, es decir, lo que nos marca son nuestras condiciones económicas y no los factores superestructurales, que son los que configuran la ideología. Marx introduciría el término así en su ensayo *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (aunque después extendiera el término en *La ideología alemana*, esta es la raíz de su pensamiento en este sentido):

*La producción no sólo produce al hombre como una mercancía, la mercancía-hombre, el hombre en función de mercancía; lo produce, además, con arreglo a esta función, como un ser deshumanizado así en lo físico cuanto en lo espiritual*⁶

Este ensayo será fundamental para entender la ahistoricidad característica de la ideología que se expone en el artículo de Althusser llamado *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. En éste explica de forma breve el posicionamiento marxiano respecto a este tema. La ideología no tiene historia, expresa siempre posiciones de clase (este concepto va a ser importante para entender el ejemplo que se dará posteriormente de la noble mentira platónica). Esta frase tan rotunda se sustenta en el ensayo citado de Marx y Engels, donde explican que la ideología es una ilusión y como tal no tiene historia, sino que su historia es externa y proviene de los individuos concretos y materiales.⁷ Citando una parte en concreto, Althusser explicará con estos dos puntos el concepto que se da en *La ideología alemana*:

1. La ideología no es nada, en tanto es puro sueño (fabricada no se sabe dónde ni por qué potencia si no es la alienación de la división del trabajo; pero esta también es una determinación negativa).

*2. La ideología carece de historia y esto no quiere decir que no tenga historia (al contrario: es el pálido reflejo invertido y vacío de la historia real), sino que no tiene historia propia.*⁸

6) Marx, K.: *Escritos de juventud*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1982, p 607 (*Manuscritos económico-filosóficos de 1844*)

7) Althusser, L.: *La filosofía como arma de revolución* (incluye: *Ideología y aparatos ideológicos del estado*). Barcelona: Anthropos, 2014, pp 120-135

8) *Ibid* (7), p 122

Por otro lado, la concepción leninista de ideología, como se ha explicado anteriormente, es mucho más abierta, dando pie a una disputa en ese terreno como una herramienta más para la lucha revolucionaria. El centrarse simplemente en los aspectos económicos, en la teoría de Lenin, podría llevar a una simple lucha reformista que no implicaría nada más que atender a los problemas urgentes frente a los necesarios que solventaran las desigualdades de clase a través de la revolución y el estado socialista. Para ello, habla de un combate contra la otra ideología mediante la propuesta de unos valores propios de la clase obrera y que no fueran tomados de los valores de la clase dominante, llevando para ello esta disputa a aspectos que son superestructurales, como puede ser las distintas expresiones artísticas. Por esto, este concepto será tan importante para entender el de politización del arte de Benjamin, ya que es fundamental en su propuesta (llevándose críticas por ello de autores de la Escuela de Frankfurt, como se ha comentado anteriormente). Posteriormente, siendo contemporáneo al propio autor alemán, Gramsci hablaría también de la disputa ideológica e introduciría un término fundamental para entender lo que también propone Walter Benjamin en su ensayo, que es el concepto de hegemonía (es decir, la disputa de dos ideologías para conseguir una postura hegemónica y determinante). Al final, Walter Benjamin habla de la utilización del arte en un sentido de construcción de hegemonía (aunque no utilizara los mismos términos que el autor italiano, ya que probablemente no lo leería).

Una vez aclarados ambos términos, hay que tener en cuenta ambas concepciones de ideología (tanto la de Marx como la de Lenin) para entender a Walter Benjamin (además de las críticas que realiza Adorno sobre su supuesta ortodoxia) y, en menor medida, la separación que realiza Rancière entre policía y política (ya que también hay que entender en gran parte la obra de Hannah Arendt en este sentido, como su ensayo *La condición humana*). Estos dos últimos términos del autor francés se definirán en la parte correspondiente al autor, pero cabe introducirlos brevemente como configuración social impuesta frente a la reconfiguración de lo sensible que supone la política respectivamente.

Una vez definidas brevemente ambas concepciones de la ideología marxista y sus posteriores evoluciones, cabe mencionar también, además de éstas, otras concepciones más científicas (como las de Eagleton en *Ideología* o Raymond Aron en *El opio de los intelectuales*), en las que la ideología se define en base a su falsedad o inadecuación (una proposición X es ideológica en la medida en que esta no se ajusta a un fenómeno Y al que hace referencia), además de una intención de dominación. Esta visión conlleva una serie de problemas, como, por poner un ejemplo, ser demasiado restrictiva (se pueden usar proposiciones verdaderas con intenciones ideológicas, no es excluyente).⁹ Sin embargo, esta definición se puede usar, por ejemplo, para analizar un anuncio publicitario. Pensemos en un anuncio de desodorante en el que te venden que el uso del producto conlleva una cierta popularidad, esto es una proposición falsa o al menos es dudosa, pero es usada con fines ideológicos para venderte un producto y un modo de vida. Estos estímulos dan una falsa sensación de libertad al sujeto.

Por supuesto, estas concepciones que se acaban de citar, al menos en su forma original, son bastante excluyentes con la concepción de ideología que tenía Lenin. En primer lugar, porque si su definición se basa en criterios de verdad o falsedad, entonces ya no hay una disputa entre ambas, sino que su legitimidad estará basada según si una afirmación se ajusta a la realidad o no, mientras que la otra consistirá en una disputa por la hegemonía

9) Carroll, N. Op Cit, pp 313-315

discursiva. En segundo lugar, porque si se elimina por completo el plano subjetivo que esta ligado irremediamente a la ideología y su conformación (ya sea colectivo o individual).

Por último, vamos a hablar de lo que ocurre con la relación entre retórica e ideología (haciendo en este caso un análisis del lenguaje también). Se hace llegar al espectador mediante un determinado discurso a unas conclusiones preparadas por el orador (el clásico recurso de la pregunta retórica donde al final llegas a una conclusión a la que has sido encaminado, pero que genera una especie de ilusión de libertad de elección, en este caso la intencionalidad y el alcance del orador es lo fundamental frente al valor de verdad de la proposición que le está llegando al receptor) o la repetición de una serie de consignas de manera velada para que éstas calen en los espectadores. Esta serie de análisis sobre el discurso empiezan a surgir a lo largo de los años setenta y ochenta. En esto último, Carroll pondrá como ejemplo la película *Regreso al futuro*, donde se repite continuamente la frase “si te lo propones, puedes conseguir cualquier cosa”, aunque también se puede hablar de un comercial de una ONG que te intenta convencer de que una suscripción anual a su organización ayuda a millones de personas, generando un acercamiento a ese discurso mediante el uso de lugares comunes que todo el mundo puede apreciar.¹⁰

2. La relación entre estética e ideología en el arte de masas

Antes de entrar en el análisis de los dos autores mencionados en la introducción, es importante hacer un pequeño análisis de lo que supone la relación entre ambas en relación con el arte de masas, de cara a una mayor comprensión de lo que después vamos a tratar en Benjamin en relación a la participación acrítica de éstas en el desarrollo artístico una vez la obra de arte ha pasado a ser reproducible técnicamente (sobre todo en el fascismo, que hace uso de este acercamiento para dar la sensación de pertenencia a un todo, como veremos, por ejemplo, en las grabaciones de los congresos del Partido Nazi). Para esto, me voy a seguir centrando en el capítulo sobre estética e ideología de *Una filosofía del arte de masas* de Noël Carroll, además de en la obra sobre estética de Theodor Adorno, intentando añadir algún ejemplo concreto que pueda ayudar a esclarecer esta relación (además de los expuestos previamente en la sección anterior).

Es importante recalcar la crítica que hace Adorno en *Teoría estética* sobre la autonomía del arte y su separación del mundo de la vida. En el capítulo en el que critica la industria cultural habla de cómo es imposible separar el arte de la industria que inevitablemente lo domina (en tanto que se ha convertido en una necesidad social). No se puede concebir una crítica a la industria cultural sin una crítica al arte en sí y viceversa. Conforme más crecía esa ilusión de autonomía, más se veían autodeterminadas por ese autoritarismo de la industria y más irradiaban eso al exterior.¹¹ Toda esta crítica, al igual que con Benjamin (aunque de distinta manera) no implica un pesimismo hacia las nuevas formas de hacer arte basadas en esa autonomía que ambos critican, sino que buscan una salida en base a una búsqueda de un arte crítico que nos haga “gritar” y ser conscientes del horror del mundo en el caso de Adorno, aunque de una forma intrínseca a la obra de arte y no de una forma dirigida, sino que, tal y como decía al final del capítulo sobre el compromiso al final de la *Teoría Estética*, “el arte por su en-sí es algo social porque es en-sí gracias a la fuerza productiva de la sociedad. La dialéctica entre lo social y lo en-sí de la obra de arte es la de su propia estructura, que no tolera nada interno que no se

10) Carroll, N. Op Cit, pp 325-337

11) Adorno, T. *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983, pp 30-33

exteriorice ni nada externo que no sea soporte de lo interno, su contenido de verdad. Por otro lado, la politización del arte como lucha proactiva contra el fascismo en Benjamin, que si que está dirigida y llevada a cabo de una manera totalmente externa (como se verá después, en Benjamin se ven la estética y la política de manera separada, con lo que siempre será una injerencia exterior). La transmisión de unos ciertos valores ideológicos es algo inherente a la producción del arte de masas. Para ver esto claro, simplemente tenemos que pensar en una superproducción de Hollywood y en ella veremos una intencionalidad en la transmisión de unos valores que, al tratarse de cine producido por grandes compañías, suele tener unas motivaciones muy claras. Podemos poner como ejemplo claro de esto, por poner una película que coincidiera con la época de Walter Benjamin, *El nacimiento de una nación* de D.W. Griffith. En ella podemos ver una primera parte totalmente belicista y después un drama racista (y misógino, encarnado en la figura de Lydia) sobre las consecuencias de la derrota del ejército sureño y la “heroicidad” de los miembros del Ku Klux Klan. La intención de esta película era doble, la intención de “blanquear” EEUU y delinear la identidad nacional del país en un periodo de expansión que culminó después de la I Guerra Mundial. Esta película fue usada como imagen de propaganda de reclutamiento por parte de los miembros del Ku Klux Klan, que a principios del siglo XX tuvieron un repunte enorme, en parte como consecuencia de esta película.¹²

Es importante mencionar este ejemplo para alejarse de la comúnmente mencionada *El triunfo de la voluntad* (que después mencionaremos una vez nos metamos en la visión de la estetización de la política de Benjamin). En el estudio, tal y como se indicaba en la introducción, me voy a enfocar más en el cine porque es el principal objetivo de análisis, junto con la fotografía (dejando un poco más de lado la grabación musical), de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Cabe decir que esta relación entre ideología y estética no es algo que surge con los grandes medios de masas sino que también se puede ver en obras de autores fundamentales para la filosofía occidental como es el caso de Platón. Para ello, hay que hacer una mención especial a la noble mentira que promulga en *La República* como método para promover una aceptación entre los habitantes de la polis de su organización de la sociedad en una serie de clases según la división tripartita del alma (como ya se sabe, la separación en estamentos según la conformación de la misma). Esto es un ejemplo, aunque se entrará posteriormente, de estetización de la política tal y como escribe Diego Paredes en su artículo *De la estetización de la política a la política de la estética*, aunque en ello se entrará más adelante. Es, pues, un ejemplo de cómo usar la estética, en este caso en torno a la creación de un mito unificador que moldee la sociedad al gusto de un creador, un “artista”, que en este caso se trata del filósofo que la gobierna.

¿En qué consiste este mito? Carroll lo explica someramente en el capítulo que se ha estado citando a lo largo de esta primera parte. Todos los ciudadanos nacen de la Madre Tierra pero tienen composiciones diferentes, siendo algunas personas de oro (alma racional), los guerreros de plata (alma irascible) y los estratos inferiores de metales menos valiosos (alma concupiscible). El nacimiento de una misma madre implica en su república una consanguinidad que permite la legitimación del gobierno que se propone en el diálogo mediante la creación de un relato común en forma de mito (éste moldeará al gusto de

12) Piccinelli, M (2015): *Huellas de Estados Unidos: estudios, perspectivas y debates desde América Latina (A 100 años de “El nacimiento de una nación” de Griffith. Una versión filmica del discurso racista de la Guerra Civil estadounidense)*, pp 43-53.

Platón la sociedad).¹³ Aquí responde Sócrates a las dudas de Glaucón sobre la generación de un nuevo mito y la aceptación en la sociedad griega de la época:

Bien, lo contaré; aunque no sé hasta dónde llegará mi audacia ni a qué palabras recurriré para expresarme y para intentar persuadir, primeramente a los gobernantes y a los militares, y después a los demás ciudadanos, de modo que crean que lo que les hemos enseñado y les hemos inculcado por medio de la educación eran todas cosas que imaginaban y que les sucedían en sueños; pero que en realidad habían estado en el seno de la tierra, que los había criado y moldeado, tanto a ellos mismos como a sus armas y a todos los demás enseres fabricados; y, una vez que estuvieron completamente formados, la tierra, por ser su madre, los dio a luz. Y por ello deben ahora preocuparse por el territorio en el cual viven, como por una madre y nodriza, y defenderlo si alguien lo ataca, y considerar a los demás ciudadanos como hermanos y como hijos de la misma tierra.¹⁴

Este mito nos puede servir para entender el concepto de estetización de la política que nos presenta Benjamin, a pesar de que pueda parecer un poco anacrónico (sin embargo, como citaremos después, Mussolini también tenía este planteamiento moldeador de la sociedad). Para encuadrar esto y la importancia que tiene, también autores como Hobbes construirán una cierta mitología de legitimación del gobernante a través de su concepción divina y de la infantilización de un pueblo que no está preparado para gobernarse por sí mismo. Además, esta concepción platónica llegará posteriormente hasta el siglo XX a través de autores como Strauss, que también tendrá una concepción del gobierno de los más preparados frente a un pueblo completamente irresponsable, convirtiendo esta mentira conformadora de unidad en un requisito indispensable, ya que la gente no está preparada para escuchar “la verdad” que proviene del filósofo. Este elitismo del gobernante completamente alejado de la realidad y dictando sentencias desde su trono se ha ido superando poco a poco pero muestra el como se ha ido reproduciendo de distintas maneras en autores muy posteriores.

Por último, Adorno, como se ha dicho previamente, criticará duramente la concepción de obra de arte y su vinculación política que desarrolla Benjamin en muchos de sus escritos, dedicándole algunas partes de *Teoría estética* (además de la ya comentada correspondencia que se dedicaron). Este problema no surgirá en Rancière, que ve la estética y la política como dos ámbitos de la configuración de lo sensible (inseparables en tanto que se refieren a la misma cosa).

Una vez hecha esta introducción del concepto de ideología según la teoría marxista y su relación con el arte y la estética en un sentido amplio, afectando a la configuración política de las sociedades fascistas (como luego se explicará con bastantes ejemplos sobre el nazismo o el fascismo italiano cuando se entre en la parte correspondiente a Walter Benjamin), ya se puede entrar en el siguiente tema.

13) Carroll, N. Op Cit, p 313

14) Platón: *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 1988, pp 196-197 (*República, libro III*)

Parte II. Walter Benjamin y la estetización de la política.

En un tiempo muy distinto del nuestro y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que estos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos abren la perspectiva de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.

Paul Valery,

*Piezas sobre arte (La conquista de la ubicuidad)*¹⁵

1. Introducción al concepto de aura

El concepto de aura en Walter Benjamin es fundamental para entender la deriva que después tomará lo artístico con el arte por el arte y esa autonomía que después criticará el autor en el propio ensayo, para ello se analizará primero el concepto de aura que se define y después se explicará un poco más la función que ésta tenía hasta su crisis y caída.

En las reproducciones de una obra artística hay una cosa fundamental que falta y esto es el aquí y el ahora, es decir, una obra de arte ya no pertenece a un único sitio donde puede ser apreciada (después entraremos en el valor cultural del arte, que en este caso es muy importante) sino que puede ser apreciada en otros lugares fuera de donde se da originalmente la misma y además, con las mejoras técnicas que supone, por ejemplo, la fotografía, se pueden ver cosas que en principio pueden ser imperceptibles para nuestro campo de visión de una determinada escena (refiriéndose aquí a determinados ejemplos como pueden ser la ampliación de una foto para resaltar un aspecto o marcar un punto en específico, siendo esos pequeños avances fotográficos, aunque hoy estén muy mejorados, una innovación enorme en la percepción visual y el alcance de las obras de arte en la época, ya que además, podían llegar a todos lados, acabando con su componente espacial). Frente a esto se encuentra la reproducción manual, que es considerada como una falsificación. La reproducción técnica se sustrae de eso y se dan las características que hemos indicado antes. Además, supone un avance muy importante, ya que, aunque la obra de arte original no es susceptible de ser reproducida en toda su autenticidad, los avances técnicos suponen un avance enorme en la calificación de la autenticidad de ésta (la xilografía pone de relieve, según se indica en la nota a pie de página cinco, la graduación

15) Valery, P.: *Piezas sobre arte (La conquista de la ubicuidad)*. Madrid: Visor, 1999, p 131 y ss (citado por Walter Benjamin en la primera página de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*)

de la autenticidad que se da a partir de este avance técnico). La autenticidad de una obra renacentista del siglo XV, por ejemplo, se mide siglos después con progresos como este último (la Mona Lisa fue susceptible de varias copias a lo largo de los siglos con ese proceso).¹⁶

Benjamin dirá que, con todos estos avances, lo que se pierde en la época de la reproductividad técnica del arte es el concepto de aura pero... ¿Qué es el aura? El autor la define como “la manifestación irrepitable de una lejanía, por cercana que esta pueda estar”.¹⁷ La unicidad o aura como expresa Walter Benjamin es indisoluble del contexto de la tradición. Esta tradición supone ubicar la obra de arte en la situación por y para la que fue creada. El valor cultural como parte de un rito (ejemplos de esto sería una estatua a Venus o las pinturas en las cuevas de Altamira, todas tienen una funcionalidad ritual, mágica, que las circunscribe a ese momento concreto). Después, esta función ritual se secularizará en el culto a la belleza que, según Benjamin, tiene lugar en el Renacimiento, pasando a ser la autenticidad y su exposición a un mayor público, aunque limitado todavía, sus características más reseñables (frente al valor ritual que se describía previamente). Esta definición de aura surgirá también, casi con las mismas palabras, en su ensayo *Pequeña historia de la fotografía* (1931), donde también introducirá lo que cinco años después desarrolla sobre la crisis y caída de la unicidad.¹⁸

La crisis del aura de la obra de arte empieza a partir del renacimiento, cuando el valor cultural que hemos explicado en el párrafo anterior pierde vigencia frente al valor expositivo de las obras de arte conforme se van secularizando (dándose el último golpe con la aparición de la fotografía y el cine, que hace que el arte tome como última línea de defensa su total autonomía, el arte por el arte, que explicaremos en el siguiente apartado). Ese valor expositivo ha crecido con el aumento de los medios técnicos, dándose un cambio cualitativo de la obra de arte.¹⁹ Por supuesto, el valor cultural, como dice Benjamin, tiene una serie de defensas como puede ser la fotografía del rostro o el retrato como una vigencia del rito a través del recuerdo de una persona, pero no es determinante y el cambio acaba por ser imparable.²⁰ El principal cambio ya se ha explicado antes, la reproducción masiva de las obras de arte hace que estas ya no estén representadas en un espacio y tiempo concreto, sino que se multiplican sus “apareceres” (la obra de Benjamin tiene un componente fenomenológico bastante importante que es imposible de obviar), ya no es una aparición única ante el espectador, ya que su masividad elimina ese componente. Ésta acaba por eliminar la fundamentación cultural del arte para darle una fundamentación política (entrando en esto posteriormente). Para aclarar mejor este punto y citando a Benjamin, dirá:

Conforme a una formulación general podemos decir que la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitable. Y, al permitirle a la reproducción salir al encuentro de cada destinatario, se encuentre donde se encuentre, hace que lo reproducido se actualice siempre.²¹

16) Benjamin, W.: *Iluminaciones (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica)*. Barcelona: Taurus, 2018, pp 198-199

17) *Ibid* (16), pp 201 y ss

18) Benjamin, W.: *Iluminaciones (Pequeña historia de la fotografía)*. Barcelona: Taurus, 2018, pp 82-84

19) Benjamin, W. Op Cit, pp 203-204

20) Benjamin, W. Op Cit, pp 204-205

21) *Idem* (16)

Todo lo que hemos descrito previamente nos hace ver como el arte ha pasado por un periodo preartístico, después por el periodo artístico y la época que describe Benjamin, que es la etapa posartística. Se podría hablar de una especie de posible “muerte del arte” o, mejor dicho, de una muerte de la concepción tradicional de lo artístico que conlleve un cambio drástico de nuestras concepciones alrededor de los objetos que tradicionalmente se han llamado “artísticos” (al fin y al cabo, estamos hablando de la historia de un determinado tipo de objetos, como pueden ser un cuadro o una escultura)²², que en el ensayo se puede ver en este párrafo que se recalca a continuación:

Pues, al igual que en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, la obra de arte fue en primer lugar un instrumento de magia que solo más tarde se reconoció, en cierto modo, como objeto artístico, así hoy la preponderancia absoluta de su valor expositivo hace de ella una hechura con funciones nuevas del todo, entre las cuales la artística – la que todavía tenemos más presente – se destaca como la que más tarde pase tal vez a reconocerse como accesoria.²³

Esta diferencia que establece Benjamin entre la unidad de, por ejemplo, una serie de fotografías, a costa de la autenticidad y, por tanto, diferencia de la obra de arte en la modernidad, será duramente criticada por Adorno, que le dedicará en el apartado de *Arte moderno y producción industrial* de *Teoría estética* una acusación de pecar de cierta ingenuidad al valorar únicamente el aura de las obras de arte previas al surgimiento del cine y la fotografía, ya que según este autor, *cualquier obra, al ser una unidad destinada a muchos, es ya en su misma idea una reproducción de sí misma*. Con esta idea, Adorno dice que se puede construir la crítica dialéctica a la teoría de Benjamin, ya que no hay un proceso de superación histórico de esa característica aurática que tiene la obra de arte tradicional con todos los avances técnicos que se describen en el ensayo.²⁴ Adorno recordará también que Benjamin sí reconoce una cierta aura en las primeras fotografías en su ensayo *Pequeña historia de la fotografía* (que es lo que se explicaba unos párrafos más arriba) y esta reflexión será, según el autor de la Escuela de Frankfurt, mucho más dialéctica que la que expondría cinco años después en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.²⁵ Ya en su ensayo sobre Baudelaire, como indica Adorno, ya se niega la trascendencia de la aparición artística, caracterizando esto como su tendencia de desarrollo natural y no como un grado de su liquidación, como se indicaba más arriba.²⁶ Walter Benjamin citará en ese ensayo un poema de Baudelaire en el que acaba perdiendo su aureola. Este artículo del autor alemán es muy interesante, ya que presenta un recorrido desde el valor cultural del poema representado en lo bello, que aparece como valor del arte al intentar establecer una experiencia que se sostenga ante todo cambio, hasta su crisis y caída (literalmente, como veremos en la fábula que expone Baudelaire sobre la caída de la aureola del poeta).²⁷ El primer ejemplo que cita Benjamin sería el siguiente:

La naturaleza es un templo de vivientes pilares
que dejan salir a veces confusas palabras;

22) A este respecto, no sería justo no mencionar a Emilio Rosales y la asignatura de *Estética* de tercero, que me introdujo esta concepción de la obra de Benjamin.

23) Benjamin, W. Op Cit pp 203-204

24) Ibid (11), p 52

25) Adorno, T. Op Cit, p 79

26) Adorno, T. Op Cit, p 110

27) Benjamin, W.: *Iluminaciones (Sobre algunos temas en Baudelaire)*. Barcelona: Taurus, 2018, p 295

el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos
que le observan con miradas familiares.

Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.²⁸

El aura es, en este ensayo, una serie de representaciones agrupadas en la memoria involuntaria que luchan por agruparse en la figura de un objeto sensible (aquí Benjamin hablará de como la fotografía recoge inmediatamente ese recuerdo, con lo que también en este ensayo tiene una reflexión, al igual que en *Pequeña historia de la fotografía*, de una cierta tenencia de aura en ésta).²⁹ Pero conforme se va acercando a las visiones de aura que también tienen autores como Paul Valery o Proust, más se va acrecentando en la poesía del francés la decadencia de ésta misma (estos autores exponen la problemática del aura sobre su lejanía en un contexto cultural, que vuelve a las imágenes de este tipo esencialmente inaccesibles, con lo que pasa a ser algo de lo que puedes renunciar).³⁰

Esta decadencia se ve representada en el siguiente ejemplo que pone Benjamin (que no citaré, al tratarse de un texto demasiado largo). Es una conversación donde un hombre se sorprende de ver al artista en un sitio desamparado y alejado de los lujos que solía tener, a lo que este responde que se le ha caído la aureola de la cabeza cuando venía a caballo. Su amigo le responde que debería denunciar y a su vez, el artista le dice que se siente a gusto aquí, una vez liberado de esa aureola que ya no posee (y cediéndole a otra persona el derecho de portarla, para divertimento de él mismo).³¹

Ésta fábula es usada por Benjamin como la pérdida del aura que coloca al artista en un sitio desconocido pero a su vez, cómodo para él, ya que no hay nada peor para Baudelaire en esta interpretación, que el artista que aspira a ser tratado en base a conceptos ya anticuados (cabe decir que antes de entrar en esa espiral de decadencia, Baudelaire había escrito algo similar en los *Diarios*, pero con una notable diferencia, que era que el artista se agachaba inmediatamente a recogerla por miedo a perderla).³² A esto, Adorno contestará a la interpretación que hace Benjamin del texto diciéndole que esto no describe tanto el final del aura como el aura en sí misma, inscrita en un proceso histórico inmanente a la obra de arte, tanto su manifestación como su explosión (“cuando las obras de arte brillan, su objetivación desaparece por sí misma”).³³ Adorno estará diciendo aquí que la crítica y el paso de la muerte de lo artístico que se da por la pérdida aurática del arte en Benjamin no es tal, sino que obedece a un desarrollo histórico de la obra en sí misma dentro de un contexto, siendo errónea esa separación de etapas artísticas en compartimentos estanco, como si con la llegada de la fotografía y el cine esos conceptos hubieran muerto del todo (por eso le recuerda su *Pequeña historia de la fotografía*, donde estos conceptos se daban con una menor radicalidad y de una manera más dialéctica).

28) Baudelaire, Ch (traducción de Enrique López Castellón): *Las flores del mal* (citado por Benjamin en la página 295 de *Sobre algunos temas de Baudelaire*). Madrid: Edimat libros, 1999, p 106

29) *Ibid* (27), pp 298-299

30) Benjamin, W. Op Cit, p 301

31) Benjamin, W. Op Cit, p 305

32) *Idem* (31)

33) Adorno, T. Op Cit, pp 117-118

Cabe decir que Benjamin no dicta este final del aura exclusivamente con la aparición de los medios técnicos de los que se habla, sino que también sostendrá, tal y como indica Huyssen en su ensayo *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* que esto viene de una evolución que previamente se había estado dando en el arte, con estilos como el dadaísta que llevaban objetos cotidianos al museo y rompía con esa idea del aureola del artista para hacer una ampliación del concepto de obra de arte³⁴, que después, con el arte pop, se desarrollaría del todo, ya que ahí se empieza a hablar de que absolutamente todo puede ser arte, una estetización total, con autores como Danto, que promulgaban esta idea (es importante recordar la cercanía de Danto con artistas como Andy Warhol, del cual podemos poner como ejemplo de esto *Las cajas Brillo*, que eran simplemente unas cajas de madera con el logotipo publicitario, siendo algo que podríamos encontrar en cualquier supermercado). Esto implica que, además del desarrollo de los grandes medios de reproducción técnica, el arte ya caminaba en esa dirección, desmontando en ese ensayo parte de la crítica que le lanza Adorno en *Teoría estética* sobre su ingenuidad respecto a la importancia que le da a los medios de masas como destructores del aura. De hecho, citando a Benjamin en el *Autor como productor* (1934), dirá lo siguiente sobre el dadaísmo:

El vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes de hilos de coser, en colillas, mezclados con elementos pictóricos. Se encuadraba todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo de los pedazos auténticos y reales de la vida cotidiana dice más que toda la pintura.³⁵

2. L'art pour l'art, la última línea de defensa del arte

Empezaremos por lo que esto significa para el arte. Cabe recordar lo que decía en el capítulo sobre el aura, ya que en Benjamin se daba un proceso histórico en el que el valor cultural de la obra de arte era sustituido por un valor expositivo, donde progresivamente las obras de arte van extendiendo su exposición para llegar a una mayor cantidad de público (ya que con el valor anterior la obra de arte se queda anclada a un espacio concreto, en cambio un cuadro, por no hablar de una fotografía, puede moverse para llegar a más sitios). Benjamin dirá que “a medida que las prácticas artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos”.³⁶

Ante esta proliferación de otros medios técnicos, el arte recurre a su autonomía total como última línea de defensa frente al cambio de paradigma que se da en la medida en que la concepción de arte cambia cualitativamente (y cuantitativamente) con los avances que se citaban en el párrafo anterior. Este arte está exento ya de cualquier consideración extraestética, es decir, ya no está marcado por unas líneas externas relacionadas con una función social (ya sea ética, moral o política), siendo totalmente autónomo y autosuficiente.³⁷ Sus únicos criterios son su autonomía y un criterio estético de búsqueda

34) Huyssen, A.: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Andrea Hidalgo Editora, 2006, p 30

35) Benjami, W.: *Illuminaciones (El autor como productor)*. Barcelona: Taurus, 2018, pp 109-110

36) Benjamin, W.: *Illuminaciones (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica)*. Barcelona: Taurus, 2018, p 203

37) Serafini, C.: *De la estetización de la política a la estetización total. Boris Groys, lector de Walter Benjamin (Tsantsa: revista de investigaciones artísticas número 5)*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2017, p 186

de la belleza al margen de cualquier otra connotación (a partir de esto surgirán movimientos como el futurista, citado por Benjamin en su epílogo, donde ya no se da ninguna valoración política de lo que se está representando, dándose casos como el de una estetización de la guerra en este caso). Esta postura obedece a un desarrollo natural de lo que viene a ser el arte, al haberle quitado su espacio natural y huir del mundo de la vida para conformar su propio mundo autónomo y completamente alejado de cualquier funcionalidad externa que lo lleva a estilos como el dadaísmo, el cual se ha citado en el capítulo anterior y otras posturas mucho más radicales como la estetización completa del mundo, que puede servir como justificación para usar cualquier cosa como posible fuente de belleza, surgiendo así estilos como el futurista, el cual se ha mencionado previamente. *L'art pour l'art* es, pues, la búsqueda del puro arte, dispuesto a diferenciar la experiencia estética del mundo de la vida práctica y sus ciclos circulares.³⁸

Cabría pensar, a riesgo de caer en psicologismos, que estos movimientos están muy marcados por las inclinaciones personales de las personas que los conforman, ya que es importante recordar que Antonio Sant'Elia, junto con Umberto Boccioni, murieron en la primera guerra mundial (exaltando algunos de los valores de lo que luego sería Italia durante alrededor de veinte años con la dictadura fascista, con algunos como la exaltación de la patria y la violencia) y otros autores como Filippo Tommaso Marinetti fueron bastante cercanos al régimen de Mussolini (siendo, de hecho, uno de los fundadores del fascismo italiano).

Walter Benjamin, indicará que el arte por el arte implica en sí una resacralización, redefiniéndose como una teología negativa. El arte ya no está definido como en tiempos del valor cultural, por su integración en un rito, sino que se da una sustitución del culto religioso por un culto secular a la belleza (lo que sirve para explicar el ejemplo anterior de los futuristas), que ya se aleja de toda determinación basada en un objeto material.³⁹ Esta definición será usada también por otros autores como Peter Burger, que hablará como Benjamin de la sustitución del rito religioso por la proyección de un ritual desde la propia obra de arte, teniendo como deidad la propia belleza de la obra.⁴⁰ Estas definiciones son muy importantes para la caracterización de *l'art pour l'art*, ya que significan un endiosamiento del arte, ajeno ya a cualquier influencia mundana y creador de sus propias normas y juegos. La obra de arte pasa a ser emanadora de sus propias reglas de las que el espectador es, en cierto modo, seguidor, al ponerse frente a ella (en el capítulo *El elemento lúdico del arte*, Gadamer hablará de esta serie de normas en su ensayo *La actualidad de lo bello*).

Una vez deshecho de todos los anclajes del mundo, el arte es libre de poder ser lo que quiera, con el único objetivo de la deificación de la belleza, surgen movimientos como el futurista, del cual se citaban algunos autores, que toman como objetivo primordial de sus obras la guerra como transmisora de belleza, aunque también hablen en algunas ocasiones de la industrialización o la tecnología, pero siempre desde un punto de vista embellecedor de la realidad (hablan de las grandes fábricas de la periferia en un tono totalmente estético, comparándolas con un cementerio en muchos casos en la indiferenciación de las personas que acuden a su puesto de trabajo). En sus textos denotaban un culto a la violencia y a la guerra que les llevó a muchos conflictos con autores de la época. Marinetti escribirá lo siguiente en *La guerra, única higiene del mundo* como separación de las líneas anarquistas:

38) Ibid (35), p 185

39) Benjamin, W. Op Cit (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), p 202

40) Burger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000, p 73

Esta última, renegando del principio infinito de la evolución humana, detiene todo su anhelo de porvenir ante el umbral ideal de la paz universal y ante un estúpido paraíso lleno de palmas agitadas y de abrazos fraternales a pleno campo.

Afirmamos nosotros, por el contrario, como principio absoluto del Futurismo, la inquietud continua y el progreso indefinido fisiológico e intelectual del hombre.

Consideramos desacreditada e impropia de este siglo la hipótesis de la fusión fraternal de los pueblos, y no admitimos más que una higiene para el mundo: la guerra.⁴¹

Estas líneas son marcadas previamente en el Manifiesto futurista de 1909, un escrito muy breve donde hablan de sus principios básicos también. Este culto a la violencia, a la guerra y a la patria en muchos casos, les acerca como movimiento artístico al fascismo italiano.

L'art pour l'art implica una apertura de puertas al uso interesado del fascismo para la sumisión de las masas. El fascismo usa esto para hacerlas partícipes pero sin participar, es decir, deja participar a la gente en, por ejemplo, una producción fílmica, pero solo con una cierta intencionalidad de adormecimiento, como darles una ilusión de participación en un todo que al final es la visión de una élite. Esto no solo se da en el fascismo italiano, sino que sirve como elemento de legitimación de incluso países europeos del siglo XXI como España o Francia. Este es el reto que propone Benjamin, el cómo combatir esta estetización de la política. La humanidad y las guerras ya no se proponen como un espectáculo dirigido a unas divinidades, sino que se han convertido en un espectáculo en y para sí mismas.⁴²

Dirá Bertolt Brecht en un texto análogo al que se citaba de Benjamin en el capítulo del aura sobre el final de la concepción de arte tal y como la conocemos, que la obra de arte, en el momento en que pasa a ser una mercancía, pierde su concepción de obra artística y sería un error intentar llevar este objeto a unos términos del pasado que en el presente se han modificado completamente (de hecho, el autor alemán es mucho más radical en esa propugnación de la muerte del arte), es por eso que Benjamin también abandona esa concepción antigua y abraza la salvación del arte como una politización del mismo.⁴³

¿Cómo afecta esto al espectador? Cabe destacar como con la aparición del cine, se pone en posición de experto al espectador (un espectador que ha alcanzado este rango por la posibilidad que ofrecen los nuevos medios técnicos de poder ponerle en posición de juez en una escena que no está viviendo directamente y que valora desde un púlpito, que es la butaca de un cine) y en un arte tan masificado, dirá Benjamin que la actitud crítica y la fruitiva tienden a disociar, es decir, en la propia masificación que conlleva el cine se ha multiplicado su recepción frente a la obra de arte tradicional (que nunca consiguió su objetivo de llegar a las masas) con lo que llega un punto en que se produce una recepción instantánea y simultánea, llevando a reacciones colectivas frente a un determinado estímulo que proponga la película. Esto quiere decir que las reacciones también se colectivizan y se crea opinión, con lo que el espectador pasa a ser potencialmente sujeto de dominación. El cine, al igual que pasó con el dadaísmo, se convierte en una especie de arma arrojada con una única finalidad, el divertimento del público, buscar un estímulo

41) Marinetti, F.T.: *Manifiestos y textos futuristas (La guerra, única higiene del mundo)*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p 62

42) Benjamin, W. Op Cit (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica), pp 203-204

43) Ibid (37), p 187

en el espectador. Ese estímulo puede ser en forma de risa o de irritación ante una escena. Esto lo genera mediante los nuevos medios técnicos, provocando reacciones a través de cambios de escena bruscos o de primeros planos de la cara del protagonista. Surgiendo así la dualidad entre el espectador progresista que observa una película cómica y el crítico furibundo conservador de una película surrealista (que implica algo nuevo). Con la metáfora del arma arrojada se entiende que el cine, al igual que el dadaísmo que es un arte que surge en la crisis de la concepción tradicional de la concepción de lo artístico, adquiere un componente táctil, golpea al espectador.⁴⁴

Además de esto, a raíz de lo último dicho, surge el binomio entre recogimiento y disipación. El cine no puede dar lo primero, que es una característica de las obras de arte tradicionales, ya que en el momento en que se está contemplando un plano se cambia a otro bruscamente, con lo que no da tiempo a reflexionar sobre el mismo. Esto es un cambio total, ya que convierte al espectador en un crítico al eliminar el valor cultural (ya no tiene ese funcionamiento social que tenía previamente y lo coloca todo al juicio del espectador) y además, en un receptor disperso, que no es capaz de focalizar la atención (esto supone unos cambios enormes en cómo percibimos este nuevo arte). El espectador se convierte en un crítico disperso.⁴⁵

3. La estetización de la política

*Cuando las masas son como cera en mis manos o cuando me confundo con ellas y quedo casi aplastado por ellas, me siento parte de la masa. Aun así, persiste en mí cierto sentimiento de aversión, como el que experimenta el artista por el yeso que modela. ¿No rompe a veces el escultor en mil pedazos el bloque de mármol porque no puede darle la forma de la visión que concibió?*⁴⁶

En esta parte se va a usar tanto el ensayo de Walter Benjamin como el ensayo *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* de Martin Jay, donde expone un poco más en profundidad lo que significa este concepto que da título al capítulo y sus distintas aplicaciones y las reflexiones sobre este tema de Groys, que tratará este tema ampliando su ámbito de aplicación. Esta es la parte más importante de la crítica que realiza Walter Benjamin en el epílogo de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y la que más consecuencias tiene, junto con su solución en forma de politización del arte. Esta estetización de la política consumaba el famoso dicho de *hágase el arte, perezca el mundo (Fiat arts, pereat mundus)* de toda esa corriente que se ha descrito previamente de *l'art pour l'art*, citado por Benjamin en el párrafo final de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.⁴⁷

El autor alemán observa que en el ejemplo que se ha puesto anteriormente con el futurismo, había *una desinhibida transferencia de los principios de l'art pour l'art a la*

44) Benjamin, W. Op Cit (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica), pp 214-217

45) Benjamin, W. Op Cit, pp 218-219

46) Jay, M.: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural (La ideología estética como ideología o ¿qué significa estetizar la política?)*. Barcelona: Paidós, 2003, p 148 (citando el texto de Mussolini a Emil Ludwig en 1932 en *The theory and practice of fascism*, en *Fascism: An Anthology*, compilación de Nathanael Green, pág. 82)

47) Benjamin, W. Op Cit, p 221

guerra misma.⁴⁸ Esta transferencia se daba en el momento en que las masas eran movilizadas bajo una meta común, que es la guerra, usando para ello los medios técnicos a su alcance para poder llegar a ese fin. Esto traía como consecuencia un olvido de las condiciones de producción, dejándolas a un lado, totalmente irrelevantes en esa imagen de nuevas formas culturales y valores que se intentan transmitir a través del arte por parte del fascismo. Cabe volver a citar a Marinetti, el cual cita Benjamin en el epílogo del ensayo, dejando claro cuál es el objeto de la crítica (por el cual el capítulo anterior se ha centrado tanto en el futurismo, que es el principal objeto de crítica en Benjamin en esta obra):

*Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere la guerra antiestética (...). Por ello afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las ígneas orquídeas de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, las pausas en el combate, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas, como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras (...). ¡Poetas y artistas futuristas (...), acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!*⁴⁹

Pero el fascismo, según nos indica Groys (que estudió el binomio entre estetización de la política y politización del arte) también hace uso de otros estilos como puede ser el novecentismo o el neoclasicismo (con este último cabe recordar el objetivo nacionalista de Mussolini de restaurar el antiguo Imperio Romano lanzando una campaña imperialista con zonas de África y de los Balcanes, por poner dos ejemplos claros de su política de expansión). Además, cabe mencionar también que esta estetización de la política no solo se da en el ámbito del fascismo sino que en la URSS también se dio esto en el Constructivismo ruso, que en lugar de idealizar la guerra, trataba sobre el progreso industrial del país, posteriormente a la Revolución de 1917 (aquí se puede dar una confusión entre politización del arte y estetización de la política ya que es en esta dualidad donde se mueve Benjamin y hay que saber concebir bien de qué trata la politización del arte, además del tema que se está tratando ahora mismo). Dice Groys entonces que la problemática entre ambas variantes que propone Benjamin es mucho más compleja y no se puede limitar a lo que el autor propone en el epílogo.⁵⁰ Cabe decir además, que en ese epílogo no está muy desarrollado y que el propio autor alemán lo intentaría ampliar, aunque sin variar mucho los mimbres en los que se asentaba, en artículos posteriores sobre el crecimiento del fascismo y aplicando estos conceptos a la política en general y no solo al ámbito de la guerra que es el que trata en el ensayo. Con esa ampliación se entienden mejor los ejemplos que se pueden tomar después, sobre urbanismo y otras variantes que se verán en el régimen nazi o incluso en un distrito financiero de EEUU,

48) Ibid (46), p 143 (citando el artículo *Theories of german fascism: on the collection of essays War and Warrior*, compilación de Ernst Jünger, New German Critique, 17, primavera, 1979, con prefacio de Ansgar Hillach, *The aesthetics of politics: Walter Benjamin's theory of german fascism*)

49) Benjamin, W. Op Cit, p 220 (citando el Primer Manifiesto Futurista de Marinetti)

50) Groys, B. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015, p 40

donde también se da la imagen de poderío e idealización de una serie de metas en el capitalismo moderno. En esto último es importante mencionar el famoso ideal del sueño americano, donde se puede llegar a normalizar la pobreza creando la ilusión de un acceso libre a todos estos grandes centros, siendo la pobreza meramente circunstancial y mediante el esfuerzo se pueden llegar a dar saltos de clase que permitan alcanzar otras metas.

En este ensayo nos centramos en las obras de arte inmersas en los regímenes fascistas de la Segunda Guerra Mundial, pero esta misma caracterización romantizadora de la guerra la podemos ver en películas más recientes de Hollywood. Se puede poner el ejemplo de la película *Dunkerque* del director Christopher Nolan, donde al inicio de la película se ven a unos soldados británicos llegando a un pueblo totalmente desolado mientras cae una nube de folletos propagandísticos. El embellecimiento de la guerra se puede ver en otros muchos ejemplos, pero esta película es relativamente reciente y todavía tiene muchas de estas características. Cabe recordar también la película *Banderas de nuestros padres* de Clint Eastwood, donde se recuerda a los soldados que posaron en la famosa foto de la bandera de EEUU en una colina que simbolizaba el heroísmo y la victoria de las fuerzas norteamericanas frente al Japón imperial (además, en este ejemplo se da un uso de la fotografía con unos objetivos políticos, que al final acaba convirtiéndose en un elemento meramente estético, ya que no se trata de una imagen tomada al momento, sino de unos soldados haciendo de modelos para una imagen propagandística).

Respecto a otros ejemplos como el que se indicaba anteriormente sobre el sueño americano, se puede poner como ejemplo la película *En busca de la felicidad* de Gabriele Muccino, donde se ve un personaje arruinado tras emprender en una empresa que se dedicaba a vender una serie de escáneres de densidad ósea para hospitales con unos resultados fatales económicamente, tras lo que el personaje queda en la calle con una serie de problemas y con un hijo a su cargo. Tras un encuentro fortuito con corredor de bolsa, este entra en una empresa de especulación donde compite con otros aspirantes por un puesto como bróker, que finalmente consigue (saliendo al final de la película la persona real en la que está basada la película en traje, cruzándose con el actor). Además, en una escena post créditos se acaba viendo como el protagonista acaba fundando su propia empresa de éxito. En esta película cabe analizar la romantización de la pobreza que se da frente a una cultura del esfuerzo emprendedor que genera un discurso de que se puede conseguir todo lo que te propongas esforzándote por alcanzar tus metas (todo esto sustentado en unos hechos reales, que sirven para reforzar la idea del sueño americano).

Estos ejemplos sirven para mostrar como esta estetización de la política que promulga Benjamin no es algo exclusivamente anclado en el fascismo del siglo XX sino que si se considera que esta teoría sigue vigente (que es algo que se discutirá cuando se hable de Rancière), entonces no es aplicable simplemente al ámbito del fascismo, sino que lo podemos aplicar también al rodaje de películas o montajes actuales que sirven para legitimar un sistema determinado. Cabe recordar lo que Groys dice sobre el término de Benjamin, que es la forma de ocultar o abstraerse de todo componente social, ocultándolo tras un velo de disfrute y celebración, incluso a cierta idealización y romantización. Cabe explicar que la mera estetización de un objeto conlleva en sí misma una crítica del mismo:

*Cada acto de estetización es siempre una crítica al objeto estetizado, sencillamente porque este acto llama la atención sobre la necesidad que tiene el objeto de un suplemento para aparecer mejor de lo que es [porque], aunque el diseño hace que el objeto luzca mejor, también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara.*⁵¹

Esta estetización, llevada a la política, conlleva un vaciamiento de contenido de la misma como herramienta transformadora de la sociedad, convirtiéndola en un espectáculo y a sus espectadores como meros agentes pasivos que contemplan ésta como si fuera una película (esto será muy importante para entender la diferencia entre policía y política posteriormente en Rancière). Para ello, es fundamental entender lo que Walter Benjamin dirá antes del epílogo de su ensayo, que es lo que hablará sobre disipación y recogimiento (explicado en el capítulo anterior). El espectador se ve inmerso en una participación en la que participa de forma pasiva, no transformadora, inculcándole a través de las distintas obras unos valores culturales interesados por parte de la clase dominante o de un sujeto que crea estos valores. Martin Jay hablará también de una eidestética, es decir, una metafísica del arte que tiene como fin *la clausura de una obra completa* y que conduce al ideal de una *totalidad orgánica*.⁵²

Así pues, se dan varias interpretaciones de lo que el término estetización de la política conllevaba, que resumidas, son la de una extrapolación de los criterios estéticos al ámbito de las relaciones humanas; la de una reducción de “un público activo a la condición de masas pasivas a ser transformadas; como una política reducida a ser “*espectáculo fascinante o ilusión fantasmal*” o la última que hemos citado de Martin Jay.⁵³ Se han estado tratando todas de una manera más o menos pormenorizada para entender la evolución del término, que en Walter Benjamin no se acaba de profundizar del todo, con lo que su construcción es la suma de un montón de aportaciones de otros autores (hay que entender que el autor alemán nunca pudo recopilar y extender su obra debido a su prematura muerte, con lo que hay que extender sus aportaciones en base a las conclusiones de otros autores respecto a la materia).

Entrando en el caso concreto que critica Benjamin, en el nazismo se puede ver una escenificación ritualizada del poder. Aquí se tiene que volver a lo que Walter Benjamin comentaba de Baudelaire cuando se hablaba del aura, ya que al darse una serie de rituales y ceremonias donde las masas se sentían identificadas con un ideal concreto, estas se convertían en cascarones vacíos donde se daban una serie de actos públicos en los que se anulaba toda actitud crítica en forma de un ideal inaprensible e inalcanzable como era el aura. Es pues una vuelta a ese componente aurático de una manera totalmente deformada. Un recogimiento (recordando lo que se decía al final del capítulo anterior) en el que el receptor se ve totalmente absorbido por esta espiral de ritos. Incluso llegaban a crear mitos unificadores como dirá Roberto Esposito en *Confines de lo político*, con lo que permite retrotraerse en la historia y ver cómo previamente a los regímenes fascistas del siglo XX⁵⁴ (por eso es tan importante el ejemplo que se ponía previamente de la noble

51) Ibid (50), p 41 (citado en el artículo de Carla Serafini)

52) Jay, M. Op Cit, pp 150-151

53) Acosta, M del R. y Quintana, L.: *Revista de estudios sociales de abril de 2010 (Estética y política II: De la estetización de la política a la comunidad desobrada)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010, p 54

54) Ibid (53), p 59 (citando a Esposito, R. *Confines de lo político*. Madrid: Trotta, 1996, p 109)

mentira platónica que Platón promulga en La República, ya que su intención es más o menos la misma, obviando las diferencias temporales).

Otro caso concreto, entrando en el terreno de la obra de arte como objeto, podemos analizar la arquitectura nazi desde este mismo punto de vista. Esta consistía en una monumentalidad enorme que hacía sentir al espectador pequeño ante ella, dejándolo víctima de la pasividad, como si fuera un enfrentamiento contra Goliat, una especie de gigante que te intimidaba y te obligaba a mantenerte en un segundo plano, aislado del resto.⁵⁵ Hay ejemplos muy concretos de esto, como el proyecto de Hitler de construir Welthauptstadt Germania, en un intento de monumentalizar la capital alemana con el sobrenombre de Germania. Esta monumentalidad, al igual que podían significar los arcos del triunfo en tiempos pretéritos (con ejemplos de distintas épocas como los de Tito en la Roma Imperial o los de Napoleón durante principios del siglo XIX), tenía un efecto intimidatorio, de eliminación de la pluralidad. Al final, como se ha ido diciendo a lo largo del trabajo, se da un efecto de creación de unidad, de eliminación de lo opuesto a un determinado régimen.

Cabe mencionar también las obras cinematográficas de propaganda nazi, que supusieron, al igual que aquí, una transmisión de los valores políticos del régimen a través de la grabación de los distintos congresos del Partido Nazi a lo largo de los años. La más famosa de ellas es *El triunfo de la voluntad* (con la grabación de numerosos desfiles y discursos de los líderes del partido durante el congreso de Nuremberg del año 1934). Este documental está considerado como uno de los más innovadores de la historia por los avances técnicos que supuso, que hacían que el acercamiento a lo que se escenificaba fuera muy impactante para la época (e inspirando parodias contrapropagandísticas como *El gran dictador* de Charles Chaplin). Es vital recordar el efecto del cine en el espectador en esos años, como ya se explicaba en los capítulos anteriores.

Como se puede observar, estos regímenes adoptaban distintas formas de hacer arte como constitutivas de la ejecución de sus políticas.⁵⁶ Se han resumido a lo largo del trabajo distintas formas, y además, también se pueden dar en pintura, música (cabe recordar la apropiación del régimen nazi de la música de Wagner) e incluso literaria y filosófica, con apropiaciones de mitos clásicos de la cultura alemana y de obras filosóficas totalmente tergiversadas como puede ser la de Nietzsche (además de una serie de autores que simpatizaban con el régimen, como puede ser el caso de Heidegger). Tienen, pues, una función alienadora y transmisora de unos valores.

Este es el oscuro futuro que preveía Benjamin con la estetización de la política y las derivas que estaba tomando, el cual, en sus tesis sobre el concepto de historia, reflejará muy bien cuando habla del Angelus Novus de Klee:

Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo en lo que fija su mirada. Los ojos como platos, la boca, muy abierta, las alas, totalmente extendidas. Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde nosotros vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula incesantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse,

55) Abensour, M. *De la compacidad – Arquitectura y regímenes totalitarios*. Revista de estudios sociales 35. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010, pp 165-166

56) Acosta, M del R. y Quintana, L. Op Cit, pp 56-57 (citando a idem (55))

*despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es la que nosotros llamamos “progreso”.*⁵⁷

A pesar de esta visión tan pesimista (y tan poética) sobre el progreso histórico moderno, Benjamin ofrecerá una salida a todo este espiral de autoalienación en el que se caía con la estetización de la política, y esta será la politización del arte. Adorno criticará esta bipolaridad que se da en la teoría de Benjamin entre un arte totalmente de deideologizado y el uso de la racionalidad estética para el dominio de las masas que al final no permite distinguir una alternativa, es decir, Adorno vuelve a criticar la excesiva ortodoxia marxista de Benjamin en sus ensayos, distinguiendo dos lados en una suerte de blanco o negro, impidiendo llegar a otras opciones.⁵⁸

4. La politización del arte

Al final del epílogo de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin dirá lo siguiente:

*Esta es la estetización de la política que el fascismo propugna. El comunismo le responde con la politización del arte.*⁵⁹

Quizás el problema que tiene este término es que Benjamin no lo acabó de desarrollar, lo que plantea muchas preguntas. Sin embargo, se puede decir que este término implica la toma del control de la producción del arte por parte de las masas. Éstas ya no tendrán un pensamiento acrítico de la situación, sino que estarán plenamente concienciadas de cara a usar el arte como herramienta de emancipación, de hecho, muchos autores le criticarán a Benjamin que aquí también se usa el arte como propaganda. Sin embargo, el autor señalaba que en este caso era totalmente diferente, ya que no sería un uso vacío de un arte autónomo sino que se le devolvería su función social y no permitiría el uso del mismo por parte de las fuerzas fascistas.

¿Se trata este término de una simple inversión respecto al significado de la estetización de la política? En esta inversión de los términos se da todavía algo que con el siguiente autor que se va a tratar va a desaparecer, que es la separación entre estética y política como si trataran temas ajenos entre sí y sin ninguna posibilidad de afectarse de una manera que no sea la injerencia directa de cualquiera de ellas sobre la otra. Cabe destacar que este término surge a raíz de su cercanía con el movimiento comunista y de hecho lo nombra directamente en el ensayo, es un uso del arte con fines emancipatorios. De hecho, podemos marcar esta separación con el halago que en su ensayo sobre el surrealismo lanza a algunos sectores del mismo que estaban esforzándose en politizar su movimiento a partir del lanzamiento de algunos textos, especialmente el de André Breton (Nadja) o la obra de Pierre Naville (*La révolution et les intellectuels*).⁶⁰

Esto no implica en ningún momento un abandono de lo que llama su contenido mágico y libertario, sino que haya un acercamiento entre esa ebriedad que propone el surrealismo

57) Benjamin, W.: *Iluminaciones (Tesis sobre el concepto de historia)*. Barcelona: Taurus, 2018, pp 311-312

58) Adorno, T. Op Cit, p 76

59) Benjamin, W. Op Cit (*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*), p 221

60) Benjamin, W.: *Iluminaciones (El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea)*. Barcelona: Taurus, 2018, pp 64-65

y ese comunismo militante que le acerque a un compromiso político y les permita luchar en ese aspecto. De hecho, citando a Benjamin, este es el trabajo del surrealismo, el *dar a la revolución las fuerzas de la ebriedad; esto es lo que pretende el surrealismo a través de sus escritos y sus acciones. Podemos decir que ésta es su tarea fundamental*.⁶¹ Esta ebriedad la define en *Calle de sentido único* como la relación mágica del hombre con el cosmos (que estaba muerta pero que el surrealismo recupera y reconstruye, dándole un cariz totalmente distinto, esta vez más materialista respecto a la ebriedad de las drogas o religiosa que se daba tradicionalmente).⁶² El punto de unión es el pesimismo activo y organizado que se da en el surrealismo de la mano de, sobre todo, Pierre Naville, y que permita llevarlo hacia una vía revolucionaria. Organizar ese pesimismo y darle un carácter propositivo para encaminarlo hacia una política transformadora, este es el objetivo de la politización del arte que se da en Benjamin respecto al surrealismo. Transformar el sueño, lo onírico, en imágenes dialécticas.

Como contrapunto a esta politización que se da en el movimiento surrealista, Benjamin hablará de la actitud contemplativa y pasiva de Proust de simple espectador de la vida de un determinado momento, como un cronista de una época que simplemente se limita a narrar lo que está ocurriendo, pero sin ninguna voluntad transformadora de ésta, sino como un fantasma que se limita a visualizar todas las vivencias y a reflejarlas en un papel.⁶³

En *El autor como productor* dirá que no se trata de hacer una renovación espiritual del arte como realizan desde el fascismo sino desarrollar dos variantes, la primera es la prescripción de una actitud (que no simplemente se trate de una propaganda como muchas veces le critican) y que, además, conlleve avances técnicos en ese sentido para potenciar su potencial revolucionario (valga la redundancia). Se da aquí, después de la crítica que le hace en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, una apuesta por la técnica como arma revolucionaria, transformando los medios para potenciar el discurso que quería transmitir. Esta transformación socialista consistiría en hacer de los lectores de una obra concreta (los espectadores, los receptores del mensaje) colaboradores de la misma.⁶⁴ Esta visión del aura que promueve al principio del ensayo y sus pensamientos sobre lo que debería ser una estética materialista le llevaron a alejarse de las principales posturas marxistas de la época así como de las posturas de Brecht (a pesar de que le halaga y dice que es lo más cercano a convertir al espectador en participe de la obra con su forma de concebir el teatro).⁶⁵

Además, estos avances tecnológicos son vistos, a diferencia de las posturas marxistas postuladas en el capítulo de *El capital* sobre el fetichismo de la mercancía como una serie de desencantamientos del mundo al transformar todo en producto de consumo y con ello, transformar la sociedad a un modo retrógrado y fantasmagórico, como un reencantamiento del mundo y como una posibilidad transformadora que en el caso de Marx no se ve (Benjamin no deshecha en ningún momento ese reencantamiento por el que se le acusará de excesivamente metafísico en sus postulados estéticos por parte de las corrientes marxistas y el propio Bertolt Brecht).⁶⁶ Cabe recordar también lo que Benjamin

62) Löwy, M. *Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario*. México: Acta Poética (volumen 28), 2007, pp 82-83

63) Benjamin, W.: *Iluminaciones (Para una imagen de Proust)*. Barcelona: Taurus, 2018, p 54

64) Espinosa M.L.: *El hombre en juego. Una lectura sobre la politización del arte en Walter Benjamin (Fedro número 12)*. Sevilla: Fedro (revista de Estética y de Teoría de las Artes), 2012, pp 80-81

65) Idem (64)

66) Ibid (64), p 82

decía en *París, capital del siglo XIX* sobre la arquitectura de las Exposiciones Universales y los pasajes de la ciudad, citado en el artículo de Espinosa:

*Las exposiciones universales son lugares de peregrinación para adorar el fetiche que es la mercancía.*⁶⁷

Por eso es tan importante las dos características que se citaban previamente para entender este punto, ya que no es una defensa a ultranza de la mercantilización del arte y sus distintas formas, sino que es importante que, una vez dados de esa manera, prescribir en ellos una actitud distinta que los aleje de ser meramente objetos de consumo de una elite. Esta es la diferencia sustancial.

Con esa apuesta por los avances técnicos (aunque posteriormente variará su postura respecto a ellos) como herramienta a utilizar para la praxis revolucionaria, el cine tendrá un papel fundamental, habiéndolo tratado en muchas partes del trabajo para introducir al lector en este apartado. Sin embargo, dentro de las filas socialistas, en especial las soviéticas, no quedaba claro cuál era la forma de politizar este cine para llevarlo a ser esa herramienta transformadora. En *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* de Rancière se puede ver, en el capítulo trece (*Ver las cosas a través de las cosas*) la disputa entre Vertov y Eisenstein. Mientras el primero apuesta por filmar las cosas tal y como son y a través del montaje transmitir la idea de cambio que se quiere promulgar en la película (en el ensayo se mencionan *La sexta parte del mundo* y *El hombre de la cámara*), el segundo contrata actores para representar una serie de escenas (*El acorazado Potemkin* es un ejemplo que se menciona).⁶⁸ En el primero cualquier hombre aspirará a participar en un metraje, que al fin y al cabo es la intención de Benjamin, transformando al espectador en participe de la obra, mientras que en el segundo participarán actores profesionales que se expondrán a la crítica del público que irá a ver la película. Esta discusión será una de las más importantes de cara a hacer cine político en la URSS, ya que al final son dos modelos completamente distintos y contrapuestos, siendo el primero una imagen real de lo que fue la revolución y la vida diaria de las gentes de la zona mientras que el otro, al estar interpretado, siempre conllevaría una idealización de lo que realmente sucedía. Finalmente, la historia acabó encumbrando a Eisenstein por encima de Vertov, pero esa discusión originaria sobre como tenía que ser el cine politizado estará sobre la mesa.

Por último, cabe mencionar, antes de entrar en Rancière (donde se trascenderá esta separación entre estética y política), la cita de Benjamin que resume en unas pocas líneas este proceso que se ha descrito desde el primer capítulo en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que dirá lo siguiente:

*En el mismo instante en que el criterio de la autenticidad fracasa en la producción artística, se altera y trastorna toda la función social del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política.*⁶⁹

Con esto entramos en la parte de Rancière, donde se dará un cambio radical a esta visión separada de la estética y la política, como se verá en el siguiente apartado, entrando ya en el pensamiento del autor francés, que promueve una visión totalmente distinta del

67) Benjamin, W.: *Iluminaciones (París, capital del siglo XIX)*. Barcelona: Taurus, 2018, p 259

68) Rancière, J.: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila ediciones, 2014, pp 261-280

69) Benjamin, W. Op Cit (*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*), p 203

problema que se está abordando. Con Benjamin, esa división es irresoluble y se muestra en las posibles fusiones que se dan entre ambas, siendo siempre un elemento de fuera que entra en el ámbito de la otra, invadiendo un espacio que no es el suyo, nunca como una relación natural. Estas soluciones que da el autor alemán al problema que se le plantea son injerencias de un ámbito en el otro y viceversa, pero en ningún momento una visión totalizadora del problema.

Parte III. Jacques Rancière y el reparto de lo sensible

1. La “división” de lo sensible

Como se comentaba al final de la parte anterior, Rancière tendrá una concepción mucho más global y no separará lo estético de lo político, sino que como se ha ido diciendo a lo largo del trabajo, serán para él dos caras de la misma moneda. Hay que aclarar, aunque después se trate en el capítulo correspondiente, que cuando el autor francés habla de política no se refiere a un factor configurador de lo sensible, sino que se trata de un factor reconfigurador (siendo esta sutil diferencia de vital importancia para entender cómo entiende él esta relación entre estética y política, ya que lo artístico tampoco será un factor configurador). Esta relación entre ambas ya no tiene nada que ver con la planteada por Benjamin en la era de las masas, ya que la manera de Rancière de entender la estética en el centro de la política es totalmente distinta de la planteada por el autor alemán.⁷⁰ Por eso, Rancière plantea que la relación entre estética y política debe ser entendida como una estética de la política y como una política de la estética (acomodando los términos a lo que quiere expresar, ya no suena a una imposición forzosa de una estetización o una politización, sino que ambas concepciones están relacionadas entre sí).⁷¹ Esta relación entre ambos conceptos es interesante, porque se da en un clima de transformación y de planteamiento de preguntas y problemas entre sí.

Esta es la situación en la que se encuentra la relación entre ambos términos. Como se puede ver, los términos de Benjamin han quedado bastante desfasados si aceptamos como válida esta teoría y han sido sustituidos por una relación de colaboración entre ambas. Cabe contextualizar la teoría de Benjamin en un periodo totalmente diferente ya que se enmarca en una época donde todos los medios técnicos que va nombrando estaban surgiendo y donde en Europa se estaba dando el auge del fascismo (con países como Italia, Alemania o los distintos países satélite donde estaban triunfando este tipo de ideas, como puede ser Croacia), mientras que Rancière, al ser un autor más, está mucho más marcado por otras tendencias filosóficas. Sin embargo, siempre va a tener un poso marxista ya que, desde muy joven, empezó trabajando para Louis Althusser durante muchos años, hasta que después del mayo del 68 se separarán por diferencias de pensamiento (Althusser siempre fue el autor de referencia del marxismo francés durante el siglo XX, al menos en ámbitos académicos), adentrándose en otras posturas filosóficas que le dieron una mayor profundidad. Sin embargo, el lado más transformador de toda esta tradición marxista continuará estando siempre presente en el autor.

Como se puede observar, el título es un poco tramposo, ya que no se trata de una división de lo sensible sino más bien un reparto y ambos conceptos que se van a tratar funcionan como reconfiguradores. Pero para reconfigurar algo hace falta que haya un estamento primero que sea el objetivo a transformar, es ahí donde entra el término “policía” en Jacques Rancière, que implica una serie de imposiciones en ese gran teatro que conforma nuestra vida en sociedad (de hecho, el autor francés utilizará bastantes veces esta metáfora para explicar su concepción de política y estética). Es por ello que es fundamental empezar explicando la disputa entre política y policía de cara a aclarar después cómo se va a dar esa estética de la política y esa política de la estética. Esta introducción debe servir para aclarar el por qué se considera que la teoría de Rancière

⁷⁰) Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009, p 10

⁷¹) Paredes, D. *De la estetización de la política a la política de la estética (Revista de estudios sociales número 34)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009, p 95

trasciende las categorías delimitadas por Benjamin a principios de siglo. Tiene bastante cercanía con los planteamientos de Hannah Arendt, que también consideraba que lo político era un juego de apariencias, como un gran teatro de la vida, donde los agentes aparecen a través de sus acciones y su discurso, usando este símil Rancière para explicar su teoría en numerosos ensayos⁷², viéndose esto cuando se entre en el tema siguiente, donde se ahondará en el carácter reconfigurador de la política. Esto ha sido explicado en el primer párrafo brevemente, pero se comprenderá mejor a lo largo del trabajo.

2. Policía y política

Antes de entrar en el tema que se indica en el título, es vital delimitar la diferencia entre policía y política. Para empezar, obedecen a dos lógicas totalmente distintas, como son la lógica de dominación en el primer concepto y la lógica emancipatoria que implica el segundo término.

La policía es pues un orden jerárquico de ordenación de los seres humanos de una comunidad que decide lo que es visible y lo que no. No solo se queda allí, sino que su ámbito de actuación implica una limitación de la libertad allí donde se decida aplicar. Este orden implica, por supuesto, una relación vertical de las relaciones humanas, ya que es en el orden policial donde se deciden qué cosas están bien o qué cosas están mal, lo que está permitido frente a lo que está prohibido. Citando a Rancière:

*(...) la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido.*⁷³

El principal daño que le hace la policía a la política es el daño a la libertad. Por todo lo que se ha ido diciendo, la policía implica unas directrices y unos modelos de conducta impuestos, con lo que estos no serán nunca creados en base a la libre configuración de las personas de una comunidad, sino que serán implantados tanto jurídica como culturalmente. La política busca la reconfiguración de este modelo policial dando voz a todas aquellas personas que se quedan al margen de los límites impuestos por la policía. Así pues, tiene una cita que sirve de contrapunto, usando casi las mismas palabras de la anterior cita, pero dándoles justo el sentido contrario para explicar la política:

*La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.*⁷⁴

Así pues, resumiendo, si la policía es la configuración del espacio y los modos de vida de unas personas en la comunidad, la política es la reconfiguración de los mismo dándoles voz y por tanto, libertad para elegir, a los que no la tenían cuando se aplicaba el otro modelo. Esa es la principal diferencia entre ambas y que se ha intentado dejar claro en estos párrafos, ya que entender este término servirá para entender posteriormente lo que

72) Idem (70)

73) Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996, p 44 (citado en el artículo de Diego Paredes)

74) Idem (72)

Rancière intentará proponer en su política de la estética y que superará la vieja estetización de la política benjaminiana. Debe igualarse a aquellos que no han formado parte del reparto policial, surgiendo así la política para darles voz. Es pues una disputa entre dos divisiones heterogéneas de lo sensible (aquí sí cabe usar el término división) que tiene lugar en el terreno de lo político.⁷⁵ Esta lucha puede parecer un tanto abstracta respecto al antagonismo de clase que se explica en Benjamin (y de hecho es una crítica que se le puede hacer al autor) pero después, aplicada, aparecen los conformantes de esta lucha que se da, porque al fin y al cabo, explicado de otra manera, es una confrontación entre dominadores y dominados, luchando estos últimos por conseguir el espacio político que les corresponde en un modelo que no han elegido y que les excluye. Cabe destacar, frente a las críticas de que estas posturas pueden acercarse a una especie de reformismo para hacer entrar la voz que en cada caso concreto está reivindicando un espacio pero dejando en la exclusión otras miles más, Rancière habla de una reconfiguración parcial que permita crear los mimbres de un nuevo modelo inclusivo con todas las voces excluidas y que permita una redistribución del espacio equitativa y que no permita la restricción de la libertad de ninguna persona. Laura Quintana hablará de que el autor francés pretende visibilizar espacios de igualdad en los que se sea capaz de interrumpir relaciones de desigualdad entre los miembros de una comunidad determinada (aunque la visión del francés sería multiplicar estos casos en toda comunidad en la que se diera una situación de desigualdad).⁷⁶ En este sentido, Rancière sería mucho más parcial en sus objetivos políticos que la visión revolucionaria que tenía Benjamin con la politización del arte, que era mucho más global en la acción, aunque la de Rancière lo sea mucho más en su rango de aplicación. Cabe citar una parte de *Sobre políticas estéticas* para entender la diferencia que se da entre Benjamin y Rancière:

*En lugar de las formas de subjetivación antagónicas que otorgaban al “obrero” o al “proletario” una capacidad política subjetiva distinta de su simple identidad económica y social, existe ahora una barrera a la vez indefinida y rigurosa entre los que están dentro y los que están fuera. En lugar de la división social simbólica, tenemos la exclusión no simbólica, y más concretamente la relación con una alteridad que ya no está mediatizada políticamente, sino que se manifiesta a partir de ahora en fenómenos de frustración, de violencia y de puro rechazo del otro.*⁷⁷

Esta lucha pasa por darle un espacio a la subjetivación, que le da voz a los silenciados y les cede un espacio propio, mejorando cualitativamente su presencia en este mismo. Aquí se diferencia sustancialmente respecto a Benjamin en la importancia que le da al plano subjetivo frente a la revolución de las masas, que en todo caso sería colectiva y que propone el autor alemán en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Esto es fundamental, porque, aunque en Benjamin se habla de lo subjetivo en muchos casos, no se trata en su politización del arte, tratándose en ella de una problemática colectiva. Esto lleva ya a entender cómo se da lo que se planteará en el siguiente apartado, que es la estética de la política y también la explicación de lo que es la política de la estética, como dos partes de lo mismo que se compenetran en la tarea de la redistribución del espacio.

3. Estética de la política

75) Paredes, D. Op Cit, p 95

76) Quintana, L. *Institución y acción política: Una aproximación desde Jacques Rancière* (revista *Pléyade* número 11). Bogotá: Universidad de los Andes, 2013, p 147

77) Rancière, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p 55

En el apartado anterior ya se veía **cómo** se daba un acercamiento a la estética, que no aparece como algo externo a la política sino como la base misma de su configuración. De hecho, el autor francés dirá esto sobre esta relación inseparable:

*Y la esthesis que se manifiesta en esta palabra es la disputa misma acerca de la constitución de la esthesis, acerca de la partición de lo sensible por la que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. Partición se entenderá aquí en el doble sentido del término: comunidad y separación.*⁷⁸

Ser en comunidad, participar de lo político. En el texto que se ha citado de Rancière pone un ejemplo muy claro a través de la jerarquía social que se daba en la Antigua Roma. Consiste en un ser o no ser en la comunidad. Para los patricios no hay escena política porque no hay partes. Es decir, ellos son la clase dominante con respecto a los plebeyos que no son nada a nivel político y por tanto no forman parte de la partición que se da en esa comunidad. Es una relegación a un no ser político, no forman parte de la comunidad, son extracomunitarios. Esta situación se podría aplicar al discurso de VOX respecto a la inmigración, que los relegan del plano político, ya que al ser extranjeros no pueden participar de la vida política de la comunidad que en este caso es España. Se trata de una invisibilización de las voces extracomunitarias, ya que su discurso se basa en medir las consecuencias que tendría esta inmigración en España en caso de producirse, pero desoyendo cualquier voz que proceda desde el otro porque directamente no son. Este caso puede servir para ejemplificar esto de una manera clara, aplicándolo a una situación actual. Así pues, ese “no ser” por no participar en lo político de una comunidad es lo que se intenta cambiar en la obra de Rancière a través de la política.

La explicación que da Rancière de la configuración del espacio político, esta vez para ejemplificar lo que se comentaba antes, es que la formación política se conforma como si se tratara de una obra de teatro y para ello habla de montajes de espacios o gestión de tiempos, como si nuestra actuación en la comunidad fuera una continua performance. La estética, está inmiscuida en la obra de Rancière en uno de los principales problemas filosóficos desde la antigüedad, que es la división de lo común.⁷⁹

Esta relación entre estética y política no se agota en lo que Rancière llama la estética de la política, sino que va más allá y trata de definir la relación de la política en el mundo del arte, como se verá en el siguiente apartado.

4. Política de la estética

Cabe recordar primeramente la diferencia que hay entre estética de la política, que como se decía en el apartado anterior, consiste en analizar los modos en los que los sujetos que no eran visibles antes bajo un modelo policial se vuelven visibles, y la política de la estética, que consiste, en pocas palabras, las maneras en que las prácticas artísticas participan en la división de las partes.⁸⁰

78) Ibid (73), p 41

79) Paredes, D. Op Cit, p 96

80) Steimberg, D.G. *Práctica policial y arte político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, p 130

La función del arte, por tanto, es clara, se trata de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común (como diría Rancière en *Sobre políticas estéticas*). Este pasará por muchas crisis de concepción pero finalmente acabará surgiendo de otra manera.

Rancière hablará en *El malestar en la estética* que, tras el fin de las grandes utopías estéticas, que consistían en la contribución del radicalismo artístico de cara a cambiar las condiciones de vida colectiva a través del arte (aquí parece que también puede entrar la idea de Benjamin que se explicaba en la parte anterior), el arte se encuentra en un presente postutópico en el que existen dos puestas en escena posibles. La primera es la de los historiadores del arte y filósofos que dicen que la fuerza liberadora del arte se encuentra en su distancia de la vida ordinaria (cabe recordar lo que se decía anteriormente sobre el arte por el arte y la autonomía de este respecto al mundo de la vida). La segunda consiste en una serie de micropolíticas que no tienen el efecto esperado y que acaban terminando por convertirse en obras modestas respecto a sus planes de transformar el mundo. Estas dos posturas revelan la división entre radicalidad artística y radicalidad política que deviene de esa crisis de las grandes utopías.⁸¹

En ciertas producciones contemporáneas se ha dado un giro ético que consiste en un vuelco ético de las obras de arte mencionadas para arremeter contra la comunidad política y crear una comunidad ética, acabando con las continuas reconfiguraciones que nos producen las invenciones de un arte y una política desnortadas. Este vuelco ético regula la conciencia entre un entorno, una cierta manera de ser y un principio de acción (la ley y el hecho se vuelven equivalentes). Citando al propio Rancière:

Para comprender lo que implica el giro ético que hoy afecta a la estética y a la política es necesario precisar el sentido de la palabra. La ética es, en efecto, una palabra que está de moda. Pero a menudo se la toma por una simple traducción más eufónica de la antigua moral. Vemos a la ética como una instancia general de normatividad que permite juzgar la validez de las prácticas y de los discursos en juego en las esferas particulares del juicio y de la acción. Así entendido, el giro ético significaría que la política o el arte están hoy cada vez más sometidos al juicio moral que se refiere a la validez de sus principios y a las consecuencias de sus prácticas. Algunos se alegran a viva voz de semejante retorno a los valores éticos.⁸²

Concluyendo, el arte no se relaciona con la política a través de su estetización o través de una consumación de un arte propagandístico de la emancipación del ser humano, sino que se sostiene por la esencial relación que hay entre estética y política en el ámbito de la división de lo sensible⁸³, es decir, son *per se* dos entidades indisolubles en la medida en que participan de partición de lo sensible de una manera u otra. Citando a Rancière por última vez:

(...) Arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación.

81) Rancière, J. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011, p 30

82) Ibid (81), p 133

83) Paredes, D. Op Cit, p 96

*No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza.*⁸⁴

Conclusión

Parece claro que después del trabajo de reflexión en las páginas anteriores, la relación entre estética y política es algo que tenemos que repensar continuamente para adaptarlo a las nuevas épocas, ya que como hemos visto, el propio Benjamin lo hace respecto a la relación que se había establecido en periodos anteriores al suyo y Rancière renovará ese concepto adaptado a los tiempos actuales.

Porque al final la superación de un autor por parte de otro es un recorrido natural, que no significa un borrado total de su memoria sino una superación en base a esos cimientos que ha dejado en las obras que ha ido escribiendo. Esto se ve con la superación de Rancière del concepto de estetización de la política que propone Benjamin, que toma mucho del autor alemán para al final adaptar esa relación a otros tiempos. Porque al final hablamos de herramientas de transformación y de usar el arte como un utensilio de emancipación que pueda ayudar a construir una sociedad mejor. La visión de ambos autores puede ser tachada por muchos de idealista en el sentido más vacío de la palabra, como si escribir sobre la transformación de la realidad y luchar contra todos esos mecanismos de dominio que han ido apretando y limitando nuestras existencias (o directamente invisibilizándolas) fuera una cosa alejada de lo material. Si bien es cierto que ambos tienen una solución un tanto parcial, está claro que el análisis que hacen de la realidad se basa completamente en problemáticas existentes en tanto que hablan de cosas como la desigualdad, tanto de clase en Benjamin como de cualquier exclusión de un grupo del espacio público en Rancière. Obviamente, el concepto del autor francés abarca muchas más posibilidades, sin embargo, no está tan explícitamente plasmado como lo estaba en Benjamin, costándole en muchos casos la censura y la crítica de muchos autores coetáneos de la que hablábamos en la introducción. Porque al final, ser filósofo para ambos implica, además, un nivel de compromiso con la transformación de la realidad social en la que están viviendo, que entiende que es injusta, recordando la famosa frase de Marx sobre que los filósofos se habían limitado a contemplar la realidad y ahora era tiempo de cambiarla. Al fin y al cabo, al final un autor tiene que ser propositivo y no simplemente ofrecer un modelo de análisis con el que observar una realidad, sino una propuesta de cambio y esa era la intención que se tenía, en el plano de la estética, con las teorías que hemos analizado previamente de ambos autores.

Este es un camino que hay que recorrer, darse cuenta de los aparatos ideológicos que nos llevan a pensar de una determinada manera, abrir un camino propedéutico donde nos empeñamos a hacer preguntas sobre cómo influyen en nosotros esta serie de productos artísticos que nos llevan a pensar de una determinada manera sin darnos cuenta, cayendo presos de todo un engranaje de producción de ideología que se vuelca en todos estos medios masivos. Ahora, con la llegada de internet, esa masividad de la que hablaría Benjamin estaría llegando a nuevas dimensiones y por tanto, la transmisión de unos ciertos valores también a través de ellas. Al fin y al cabo, internet es el último paso de cara a una masificación total de la obra de arte y de la interpretación de la misma, con acceso a miles de enlaces en un solo clip y acceso a otras tantas críticas de usuarios sobre un tema en concreto, ya sea una película o un determinado monumento en una ciudad. La difusión de información se ha multiplicado.

Concluyendo, se ve claramente la diferencia entre ambos autores, que corresponden ambos a dos épocas totalmente distintas, siendo Benjamin de principios del siglo XX y Rancière de finales y principios del siglo XXI. Con Rancière, que no acaba con todo lo que se decía en Benjamin, se amplía ese concepto a otros límites, la exclusión de un espacio, que bien puede ser del hijo del obrero de la universidad o de la mujer en un bar donde se está retransmitiendo un partido de fútbol. Se entra en el análisis del espacio del cual somos partícipes y como muchas veces ese mismo espacio no nos hace partícipes de él a no ser que haya una cesión por parte de las fuerzas dominantes (que son las gestoras del mismo y las que reparten, tal y como se explicaba previamente, la división de lo sensible en el estado policial). Esta determinación del espacio es algo contra lo que todavía tenemos que combatir, con múltiples ejemplos como los que se han citado anteriormente. Se nota aquí una influencia del Mayo del 68 que le separa en gran medida del pensamiento marxista ortodoxo de sus orígenes. Se da en Rancière una trascendencia de las categorías más cerradas que promulgaba Benjamin y los autores estéticos de la época, se llegan a ver nuevas dimensiones y por supuesto, nuevas formas de dominio que nos aprisionan.

Como hemos ido diciendo a lo largo del trabajo a través de algunos ejemplos, tenemos que ser conscientes de la forma en que estas obras de arte de la actualidad (desde una película de Marvel hasta una fotografía de un postre de crema) nos afectan y ser conscientes de su alcance. También, en el propio trabajo, se nos han dado herramientas para no romantizar o idealizar la obra de arte y tenerla en consideración en su justa medida, es decir, hablar de ella como un objeto el cual tiene algunas características de lo que se define como artístico.

También se ha problematizado un concepto que hoy en día tenemos muy arraigado, que es el de la autonomía del arte, porque... ¿hasta qué punto puede haber un arte totalmente independiente del mundo de la vida? ¿Es acaso el arte capaz de autogenerar mundos e inhibirse por sí mismo del contexto del autor, que sí está sujeto a estas cadenas mundanas? Son un sinnúmero de preguntas que me han ido surgiendo mientras realizaba este trabajo y que están todavía por pulir (por eso hablaba de la labor propedéutica de este trabajo). No simplemente establecer una comparativa entre ambos autores, sino despertar una serie de inquietudes que permitan profundizar más en este tema (y más cuando autores como Benjamin solo tienen una serie de artículos y nunca pudieron llegar a articular un corpus estético único donde recopilaran lo que poco a poco se va desgranando entre sus numerosos artículos).

Porque ambos autores, tanto Benjamin como Rancière abren una doble puerta, por un lado una crítica al arte desapegado, que no interviene (aunque en Rancière eso sea imposible) sino que, además, traen consigo una propuesta transformadora para hacer de la obra de arte una primera punta de lanza de una transformación general de la sociedad en la que se superen ciertas configuraciones del espacio o pueda darse una emancipación de clase, siendo al final teorías que buscan una liberación de una opresión concreta que nos aprieta de alguna manera. Esto al final es lo más importante, que todos estos análisis nos sirvan para abrir puertas y para el planteamiento de otro tipo de configuración del mundo.

Bibliografía

- Arendt, Hannah: *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa editorial, 1990

- Ibáñez Fanés, Jordi: *Introducción: leer y releer a Benjamin* en W. Benjamin: *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus, 2018

- Carroll, Noël: *La filosofía del arte de masas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2002

- Marx, Karl: *Escritos de juventud*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1982, (*Manuscritos económico-filosóficos de 1844*)

- Althusser, Louis: *La filosofía como arma de revolución* (incluye: *Ideología y aparatos ideológicos del estado*). Barcelona: Anthropos, 2014

- Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983

- Piccinelli, Mariana: *Huellas de Estados Unidos: estudios, perspectivas y debates desde América Latina (A 100 años de “El nacimiento de una nación” de Griffith. Una versión fílmica del discurso racista de la Guerra Civil estadounidense)*, 2015

- Platón: *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 1988 (República, libro III)

- Valery, Paul: *Piezas sobre arte (La conquista de la ubicuidad)*. Madrid: Visor, 1999

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (Pequeña historia de la fotografía)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter.: *Iluminaciones (Sobre algunos temas en Baudelaire)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (El autor como productor)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (Tesis sobre el concepto de historia)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (Para una imagen de Proust)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Benjamin, Walter: *Iluminaciones (París, capital del siglo XIX)*. Barcelona: Taurus, 2018

- Baudelaire, Charles (traducción de Enrique López Castellón): *Las flores del mal*. Madrid: Edimat libros, 1999

- Huysen, Andreas.: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Andrea Hidalgo Editora, 2006

- Serafini, Carla: *De la estetización de la política a la estetización total. Boris Groys, lector de Walter Benjamin (Tsantsa: revista de investigaciones artísticas número 5)*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2017

- Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000

- Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas (La guerra, única higiene del mundo)*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978

- Jay, Martin.: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural (La ideología estética como ideología o ¿qué significa estetizar la política?)*. Barcelona: Paidós, 2003

- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015

- Acosta, María del Rosario y Quintana, Laura: *Revista de estudios sociales de abril de 2010 (Estética y política II: De la estetización de la política a la comunidad desobrada)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010

- Löwy, Michael: *Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario*. México: Acta Poética (volumen 28), 2007

- Espinosa María Luciana: *El hombre en juego. Una lectura sobre la politización del arte en Walter Benjamin (Fedro número 12)*. Sevilla: Fedro (revista de Estética y de Teoría de las Artes), 2012

- Rancière, Jacques: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila ediciones, 2014

- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009

- Rancière, Jacques: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996

- Rancière, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005

- Rancière, J. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011

- Paredes, Diego: *De la estetización de la política a la política de la estética (Revista de estudios sociales número 34)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009
- Quintana, Laura: *Institución y acción política: Una aproximación desde Jacques Rancière (revista Pléyade número 11)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013
- Steimberg, Darío. G.: *Práctica policial y arte político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires