

BENJAMIN: ESTÉTICA Y NAZISMO

Anibal Romero
(2004)

1

Walter Benjamin consideraba que la sensibilidad humana, el modo de percibir las cosas por parte de una sociedad, cambia de acuerdo con las más amplias transformaciones del contexto histórico en general y del modo de producción de la vida material en particular. En tal sentido, Benjamin argumentaba que la sensibilidad de las sociedades industriales del siglo XX se enmarcó en el contexto de los cambios generados por el rápido avance de la tecnología.¹ Por otra parte, y siguiendo en ello a Carl Schmitt, Benjamin procuró descubrir lo que podríamos llamar la “imagen metafísica global” de la época — en analogía al esfuerzo de Schmitt para restituir la conexión entre las imágenes teológicas de una época y su forma de organización política—², y vislumbró esa “imagen” en la vinculación entre estética y violencia que el fascismo llevó a su clímax. De tal manera que, de acuerdo con Benjamin, el nuevo marco de la percepción —incluida en ésta la sensibilidad artística— decisivamente influenciado por la tecnología, albergaba a su vez una voluntad de gratificación capaz de derivar su placer de la destrucción y la violencia, y hasta de su auto-aniquilación en la guerra total.³

El texto de Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, redactado en 1936, es de una impactante y tenebrosa lucidez, y empleo este último adjetivo para referirme a la descarnada apertura que allí hace Benjamin hacia algunas de las más subterráneas y amenazadoras corrientes

¹ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en, **Iluminations** (London: Jonathan Cape, 1970), pp. 224, 244

² Véase al respecto, Carl Schmitt, **Political Theology** (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1988), pp. 36-37. Walter Benjamin, **Origine du Drame Baroque Allemand** (Paris: Flammarion, 1985), p. 65

³ Benjamin, *Ibid.*, p. 244

socioculturales de su tiempo. En su ensayo el autor despliega cuatro poderosas intuiciones: En primer lugar, que puede existir, y de hecho su momento histórico lo comprobó, una estrecha unión entre belleza y nihilismo, entre estética y violencia, entre la destrucción y lo bello. En segundo término, que los avances técnicos podían ir asociados a una visión irracionalista de los procesos políticos, y que el impulso modernista tenía aspectos constructivos y destructivos, siendo estos últimos los destacados y empujados a su paroxismo por los nazis. En tercer lugar, Benjamin percibió con meridiana claridad que no sólo la vida tiene una estética, sino que también la tiene la muerte, y que la asociación entre muerte e impulso estético puede desarrollarse a nivel colectivo y formar parte intrínseca de vastos movimientos de masas y de una concepción monumental de la política como espectáculo. Finalmente, en el mencionado estudio Benjamin elaboró una serie de novedosas categorías de análisis, orientadas a demostrar que en su época se abandonaba de manera decisiva el concepto tradicional de obra de arte, dejando atrás la “dependencia parasítica del arte con el rito”⁴ para convertirse en algo enteramente secular, y hasta en instrumento de una revolución política.

Lo que Benjamin propone en su ensayo es una “teoría del arte sin aura”, es decir, de un arte desprendido de los factores tradicionales de tipo social y religioso que le concedían el carácter “único” a las obras, carácter que se pierde en una era capaz de desatar una infinita reproducción de imágenes y de separar las piezas artísticas de su valor de uso original, ligado al rito. Ahora bien, es de interés señalar que las reflexiones estéticas de Benjamin en éste y otros textos de la época, se encuentran directamente relacionadas con su angustia ante el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, y de hecho su biógrafo Bernd Witte indica que “La insistencia de Benjamin en la ‘pérdida del aura’ quería contrarrestar la ‘auratización’ fatal del Führer y de las masas que éste hipnotizaba, tal como se desarrollaba en la radiotelefonía fascista, en las ‘actualidades filmadas’ (noticieros de cine, AR) y en la actividad de Leni

⁴ Ibid., p. 226

Riefenstahl”.⁵ Como es sabido, Leni Riefenstahl fue la directora y realizadora cinematográfica que produjo dos de las obras maestras del cine documental y de propaganda política para los nazis, “El triunfo de la voluntad” y “Olimpia”. La discusión sobre el cine y su posible impacto sobre la psicología de las masas en el ensayo de Benjamin sugiere que, al menos en alguna medida, el autor tenía en mente las producciones de Riefenstahl y otras del período, y quería contrarrestarlas en vista de su peligrosidad como herramientas de manipulación política favorables al nacionalsocialismo.

Si bien todo este debate sobre la naturaleza y significado del cine reviste singular importancia en el campo de lo estético, en estas páginas me propongo más bien colocar el acento sobre aspectos políticos de las intuiciones y consideraciones estéticas más generales de Benjamin, y resaltar la lucidez y relevancia de su visión del fascismo como una expresión *de lo moderno* con un propósito volcado hacia el futuro técnico e industrial —en contraste con otros puntos de vista que han caracterizado el nacionalsocialismo como un movimiento histórico puramente reaccionario, y orientado a restaurar una sociedad agraria y pastoril. Eso sí, se trataba en el caso del nazismo, según Benjamin, de una manifestación destructiva de la modernidad, en la que convergían diversas tendencias socioculturales de un tiempo convulsionado cuya huella sigue en cierto modo presente en nuestros días.

Benjamin intentó igualmente postular un programa alternativo al de la “estetización de la política” por parte de los nazis, programa que consistiría en la “politización del arte” en manos del movimiento comunista. Si bien, como casi siempre cuando tocaba los asuntos políticos, Benjamin sólo desarrolló a medias sus ideas en este terreno, cabe desde ya indicar dos cosas: por un lado, que la idea de politizar la estética ya era una práctica corriente en la Unión Soviética stalinista en esos años; por otro lado, la concepción benjaminiana de la política

⁵ Bernd Witte, **Walter Benjamin. Una biografía** (Barcelona: Editorial Gedisa, 1990), p. 180

como redención tenía estrechas similitudes, aunque diversos contenidos, con la proyectada por Hitler y los nazis, y si bien Benjamin se encargó de demostrar los riesgos para la libertad implícitos en la tendencia a estetizar la política, no percibió con igual claridad los que se derivan de politizar la estética. En esto, como tantos otros teóricos de la izquierda revolucionaria de su tiempo, Benjamin sucumbió a la ilusión óptica de un mesianismo que pretendía también crear un “hombre nuevo” sobre las ruinas de la razón ilustrada y la civilización burguesa, sin reparar en los aspectos positivos que esas precarias pero sustantivas conquistas humanas significaban.

Benjamin se angustiaba ante el potencial de ese arte de masas “no-aureático”, técnicamente reproducido y manipulado, pero a decir verdad el problema no residía fundamentalmente en la técnica como tal, sino en su uso ideológico. Tanto nazis como comunistas lograron hacer del cine un instrumento propagandístico, y la estetización de la política finalmente alcanzó una simbiosis con la politización de la estética. En otras palabras, pretender que politizar el arte en general, y el cine en particular, conlleva necesariamente un fin de esclarecimiento y emancipación es un error, pues ello depende primordialmente de los contenidos y no del medio (cine) como tal. Una película “nazi” puede encubrir su propia dimensión como artificio y una película “comunista” también, y ambas pueden servir propósitos manipulativos. Benjamin temía por lo que podía hacerse con los nuevos medios técnicos, y en buena medida tenía razón al preocuparse. Su limitación estuvo en los contenidos ideológicos de una propuesta alternativa igualmente contaminada por el mesianismo político de una época de crisis.

¿Dónde quedó el arte en todo esto? Si nos centramos en la evidencia de nuestro tiempo, tendríamos que admitir que el arte, hoy, es un producto del mercado de masas con un valor de uso y un valor de cambio definidos por la cultura mediática predominante. Todo lo cual pareciera en alguna medida comprobar la fuerza y perdurabilidad de la “cultura burguesa”, en sus

dimensiones estrictamente mercantiles, que los nazis y comunistas pretendieron destruir.

2

El ensayo de Benjamin sobre “La obra de arte...” se complementa con su texto de 1930 sobre “Teorías del fascismo alemán”, en el que analizó la forma en que la intelectualidad de derecha en la Alemania de la República de Weimar (1919-1933) llegó a ver la Primera Guerra Mundial como el punto culminante de toda la tradición del idealismo alemán, exaltando a la vez la leyenda de la “puñalada por la espalda” (según la cual Alemania no había sido derrotada por sus enemigos externos sino por los que vivían en su seno: comunistas y judíos principalmente), así como la idea de la “rendición heroica” del pueblo germano. Benjamin observa también en ese estudio que la revuelta contra la racionalidad burocrática no tomó en la Alemania de la época el rumbo de un rechazo a la técnica, sino más bien de una especie de culto por la técnica, en particular vinculada a la guerra.⁶ Dicho en otras palabras, Benjamin entendió que la modernización técnica e industrial no necesariamente implicaba un movimiento paralelo de “ilustración” en los campos político, social y cultural, y que el nacionalsocialismo expresaba esa unión del irracionalismo político con la voluntad de crear un mundo en que la técnica sirviese para potenciar las fortalezas de un pueblo conquistador en movimiento: “El fascismo busca la salvación dando a las masas no sus derechos sino la oportunidad de expresarse...El resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política...Todos los esfuerzos de estetizar la política culminan en la guerra.”⁷

⁶ W. Benjamin, “Theories of German Fascism”, *New German Critique*, # 17 (Spring 1979), p. 125. Una interesante discusión de esta temática se encuentra en la excelente obra de Jeffrey Herf, **Reactionary Modernism** (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 31-34

⁷ Benjamin, “The Work of Art...”, p. 243

Los ensayos de Benjamin sobre estética y política ponen de manifiesto su aguda sensación de amenaza frente al implacable avance del fascismo. Con extraordinaria lucidez Benjamin percibió que los nazis “elevaron la sublimación del deseo en la contemplación estética a nuevas cimas, convirtiendo la autodestrucción de la humanidad en una grandiosa y grotesca exhibición estética.”⁸ La preocupación clave de Benjamin tenía que ver con el potencial uso político del arte, fortalecido y potenciado instrumentalmente por los nuevos medios técnicos. En este nuevo contexto, la condición tradicional del arte como objeto de goce estético quedaba subordinada a su papel como herramienta comunicacional, y este proceso —enfatisa Benjamin— marcha paralelamente al avance de los movimientos de masas modernos: pérdida del aura, reproducción mecánica, masificación y *restauración de fenómenos aureáticos a través del carisma en la estetización de la política* son para Benjamin tendencias convergentes de la modernidad destructora, a la cual intenta oponer una modernidad creadora mesiánico-comunista.

Pienso que algunas de las observaciones de Benjamin tienen gran valor analítico y se corresponden con realidades de la época, mas no todas ellas. Desde el punto de vista político, Benjamin acertó al revelar el impulso estetizante del fascismo, al poner de manifiesto el potencial de una política teatralizada, al vincular —implícitamente— el fenómeno estético del aura con el tema del carisma en política, al señalar la conexión entre la reproducibilidad técnica en el arte y la masificación sociológica, y al destacar el poder de manipulación posible encerrado en medios tales como el cine. Ahora bien, Benjamin perdió de vista, en su esfuerzo por contrarrestar la estetización de la política en el fascismo, que su propuesta de politización del arte en el fondo en nada difería de su presunto contrario. El stalinismo en el arte, el “realismo socialista” promovido por el Estado soviético, la propaganda comunista, sus “intelectuales comprometidos”, y la subordinación de lo estético a las exigencias de la ideología en el mundo

⁸ Richard Wolin, **Walter Benjamin** (Berkeley: University of California Press, 1994), p. 184

comunista, en relativamente poco o nada se distinguían de los crudos esfuerzos estetizantes de los nazis.⁹

En cuanto a los aspectos propiamente estéticos de su estudio, me parecen muy importantes la críticas que hizo Adorno a Benjamin durante el tenso y lúcido intercambio epistolar que sostuvieron con referencia al ensayo sobre “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”. En sus cartas, Adorno cuestionó las reflexiones de Benjamin sobre el “aura” entendida como un mero vestigio de la cultura burguesa, así como la acogida positiva de Benjamin a la mecanización de lo artístico (reproducibilidad técnica) como una vía hacia la apropiación del arte por parte de las masas —realidad que Benjamin pensó podía materializarse a través del cine. Adorno replicó a estas ideas con una defensa del arte de vanguardia y con una admonición cautelosa ante las expectativas excesivas cifradas en el arte “comercial-popular”. En particular, Adorno hace una observación crucial cuando indica a Benjamin que: “A pesar del carácter dialéctico que pueda tener su estudio, deja de lado una experiencia elemental que cada día se me hace más evidente en mi propia experiencia musical: que, precisamente, la más intensa consistencia en la búsqueda de las leyes técnicas del arte autónomo transforma este tipo de arte, y en lugar de convertirle en un tabú o un fetiche lo aproxima a un plano de libertad, de algo que puede ser conscientemente producido y hecho”.¹⁰ Dicho en otros términos, según Adorno, Benjamin dejó de lado el hecho que existe también una dinámica racionalizadora en el fenómeno del “arte por el arte” o “arte autónomo”, que es paralela a la dinámica de la tecnificación en el campo del arte mecánicamente

⁹ Sobre los estragos que la “politización del arte” causó entre los intelectuales marxistas de ese tiempo, puede consultarse mi estudio, “Lukács y la fe en la historia (La tragedia de un intelectual)”, en el volumen, **Sobre historia y poder. Nuevos estudios de filosofía política** (Caracas: Editorial Panapo, 2000), pp. 45-80

¹⁰ Correspondencia entre Theodor Adorno y Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”, publicada en, *New Left Review*, # 81 (September/October 1983), pp. 46-80. La cita proviene de la p. 65. Para un análisis general de las ideas estéticas de Adorno, consúltese la obra de Marc Jiménez, **Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte** (Buenos Aires: Amorrortu, 1977).

reproducido, una dinámica que conduce al arte autónomo a deslastrarse —por sus propias leyes internas de desarrollo metódico— del aura y sus indeseables atributos “burgueses” de afirmación de lo existente y conformidad con lo establecido. Como expresa Wolin, en ciertos representantes de este “arte autónomo”, a la manera de Kafka y Schoenberg, “la apariencia afirmativa de reconciliación proyectada por el aura es completamente rechazada a favor de una estructura estética formal fragmentaria y disonante que posee una inalienable función social crítica”.¹¹ Adorno cuestionaba el esteticismo ilusorio del “arte por el arte”, pero rescataba el potencial crítico del “auténtico arte autónomo”, de un arte vanguardista que seguía planteando la dicotomía entre razón y realidad.

Por otro lado, Adorno señaló los defectos del arte presuntamente popular y no-aureático exaltado por Benjamin, un arte que fácilmente podía degenerar en lo meramente mimético y hasta infantil. En cuanto al cine, Adorno apuntó que el cine comercial bien podía contrarrestar el potencial de concientización revolucionaria que en ocasiones Benjamin le atribuyó a este medio, asfixiando tras la manipulación más descarada cualquier fuerza crítica orientada a erosionar lo establecido (capitalismo o fascismo). En síntesis, y con bastante acierto, Adorno sugirió a Benjamin una mayor atención a los riesgos del arte mecánicamente reproducido y no-aureático, y a su potencial manipulativo y no emancipador. En cuanto al arte autónomo y de vanguardia, Adorno llamó la atención de Benjamin acerca del potencial crítico que aún subsistía en experimentos orientados a disolver la tradicional concepción de la obra como totalidad cerrada, abriéndose más bien a una idea del arte como innovación sistemática, y por ello como herramienta desestabilizadora de lo existente.¹²

Dicho todo lo anterior, y no obstante, cabe afirmar que Benjamin y Adorno sobreestimaron las potencialidades crítico-culturales tanto del arte comercial-

¹¹ Wolin, p. 192

¹² Ibid., p. 194

popular como del arte de vanguardia del período. La disposición benjaminiana de sacrificar el arte “aureático” por el arte mecánicamente reproducido y visto como arte de masas, con facilidad podía desestimar el rumbo probable del proceso hacia la adaptación mercantil masificada, en lugar de tomar el camino de una supuesta acción liberadora o emancipadora. De otro lado, la perspectiva adorniana sobre un arte de vanguardia autónomo y “progresista” no solamente subestimó la capacidad del sistema cultural-económico para asimilarle (como de hecho ha ocurrido: el capitalismo absorbe lo que sea que haya sido decretado “artístico” por la industria cultural, incluyendo las más extremistas manifestaciones de presunta “ruptura”), sino que también subestimó en buena medida la posibilidad de que ese arte de vanguardia derivase hacia el aislamiento, el esoterismo, los mínimos espacios reservados a cenáculos de expertos e iniciados (como pasa con la música dodecafónica o la pintura minimalista), un arte privado e incapacitado para penetrar las murallas de lo social —imposibilitado por lo tanto para ejercer una función crítica *relevante*.

Esta situación del arte tal y como hoy existe, arte que es una mezcla de lo masificado y lo privado, de lo técnicamente reproducible y de lo único (como las latas de excremento de Damien Hirst, por ejemplo), nos colocan en un punto difícilmente interpretable con las categorías, intuiciones y pronósticos que en su momento manejaron Benjamin y Adorno, y que dan especial vigencia a estas frases desengañadas del último en su *Teoría Estética*: “Se ha hecho evidente que lo que concierne al arte ya no es evidente, ni en relación a sí mismo, ni con respecto al todo social, ni aún con relación a su derecho a existir”.¹³

3

El trasfondo teórico del ensayo de Benjamin sobre “La obra de arte...” es un planteamiento acerca de la esencia de lo moderno y del modernismo en el arte. A diferencia de otros intérpretes del fascismo, que sólo vieron en el mismo

¹³ Citado por Wolin, *ibid.*, p. 209

un experimento reaccionario y retrógrado tanto en lo político como en lo cultural, Benjamin asumió una posición menos extrema y tuvo la sutileza de percibir las tensiones de una expresión sociológica e ideológica mucho más compleja que la caricatura ofrecida por críticos simplistas.

Esta visión del fascismo como en no poca medida una manifestación culminante de ciertas tendencias propias de la modernidad, ha sido expuesta con magistral lucidez por Modris Eksteins en su conocido libro *Ritos de Primavera*, en el que se analiza el Tercer Reich como el punto culminante de “la orgía fantasiosa, la autopromoción y narcisismo del modernismo, una praxis política en que la destrucción se enmascara como creación y la muerte como vida”.¹⁴ Según Eksteins, el nacionalsocialismo fue otra manifestación del impulso moderno visto como un híbrido de irracionalismo y tecnicismo, una “erupción secular”, una “apoteosis de idealismo secular” que acabó en el nihilismo. Críticos de la lucidez de Thomas Mann fijaron su mirada casi exclusivamente en los aspectos más retrógrados del nazismo, y le concibieron como una “explosión de anticuarismo”.¹⁵ No cabe duda que en un sentido lo fue, mas Eksteins procuró acentuar otra cara de la moneda, y señalar que en el plano ideológico-cultural el nazismo se percibió a sí mismo como “futurista”: “La intención del movimiento fue crear un nuevo tipo de ser humano del cual surgiría una nueva moral, un nuevo sistema social y eventualmente un nuevo orden internacional”¹⁶, una nueva moral pagana y anti-cristiana, un nuevo sistema social dominado por la “raza superior”, y un orden internacional sometido al poder alemán, y todo ello motorizado por un poderoso motivo estético-narcisista mediante el cual la vida misma se convertiría en asunto estético. En la tarea de “convertir la vida en una cosa bella, no justa o buena, sino bella...El nazismo fue más que la estetización

¹⁴ Véase, Thomas J. Saunders, “A ‘New Man’: Fascism, Cinema and Image Creation”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 12, # 2, 1998, p. 227

¹⁵ Sobre las opiniones de Mann en torno al nazismo, consúltese su colección de artículos y ensayos, *Être écrivain allemand à notre époque* (Paris. Gallimard, 1996), pp. 239-312

¹⁶ Modris Eksteins, *Rites of Spring* (New York: Anchor Books, 1989), p. 303

de la política; fue la estetización de la existencia como un todo”, y en tal sentido Eksteins cita el *motto* a diario repetido por la propaganda nazi: “La vida cotidiana alemana será bella”.¹⁷

Los nazis representaron una variante popular de algunos de los impulsos clave de la modernidad, en su versión destructora, e intentaron generar una especie de *modernismo alternativo*. A pesar de que proclamaban su repudio al arte de vanguardia también trataron de unir subjetividad y técnica, sustituyendo lo real por el mito e instituyendo un nuevo culto, distorsionado y tortuoso, pero culto al fin, a lo “estético”, el culto a una belleza brutal: “Si la tendencia central del modernismo, desde sus raíces en el romanticismo, fue la de ‘objetivizar lo subjetivo’ y convertir en símbolo la experiencia subjetiva, el nazismo adoptó esta tendencia y la transformó en una filosofía total de la vida y la sociedad”.¹⁸ Mas en este caso el impulso creador de lo moderno quedó asfixiado por las tendencias violentas que también coexisten en su seno, y el culto a la belleza derivó en un culto a la muerte, una muerte wagneriana epitomizada finalmente en el *bunker* de Berlín.

Benjamin tuvo la agudeza intelectual para percibir estas corrientes subterráneas de la época, que ascendieron a la superficie a plenitud con el fascismo y la guerra. De manera especial, y para usar términos de Wolfgang Benz, Benjamin captó con claridad que “El dominio del nacionalsocialismo se sustentaba en el éxtasis de los dominados”.¹⁹ Este éxtasis es lo que Benjamin creía iba a ser potenciado y multiplicado a través de los nuevos instrumentos de la era de la reproducibilidad técnica de los objetos estéticos, en especial del cine como herramienta al alcance de las masas, llegando a plantearse con angustia la posibilidad de que la nueva unión de belleza y violencia permitiese a esas masas hallar placer visual en su propia masacre.

¹⁷ Ibid., p. 304

¹⁸ Ibid., p. 314

¹⁹ W. Benz, “The Ritual and Stage Management of National Socialism”, en, John Milfull, ed., **The Attractions of Fascism** (New York: Berg, 1990), p. 273

Lo que Benjamin no pudo o no quiso ver es que junto a ese impulso brutal y destructivo el nazismo también obedecía a un mito de “redención”, violento, excluyente, racista, lo que se desee decir al respecto, mas se trataba de un impulso real y característico del mesianismo político —también presente, a su manera, en la utopía comunista. Este es un punto lúcidamente analizado por Frederic Spotts en una obra reciente sobre la estética y el nacionalsocialismo. Spotts enfatiza los dos “elementos medulares” de la ideología nazi: la idea de redención y la monumentalidad, una “redención” que llegaría mediante la “liberación alemana de los judíos”, y vinculada a un despliegue ritual basado en la imagen del “sacrificio redentor”.²⁰ En su reseña de este libro Young afirma que “Hitler fue...un producto del temperamento estético de su tiempo”, y habría que añadir, salvando las necesarias distancias del caso, que Benjamin también lo fue. Uno de ellos condujo la violencia a hermanarse con una visión teatral y necrofílica de lo bello, el otro quiso contrarrestar el salvacionismo político de la dominación total nazi con otro mesianismo, un mesianismo humanista que en ocasiones Benjamin aspiró encarnar en el comunismo, en una fórmula combinada que jamás logró completar satisfactoriamente.

²⁰ Véase la reseña de James Young al libro de Spotts, **Hitler and the Power of Aesthetics** (New York: Overlook, 2002), publicada en *Forward*, <http://www.forward.com>, April 25, 2003