

Vanguardia, política y *arte no aurático*: reflexiones sobre la lectura de Brecht por Benjamin

Guzmán, Candela*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido:
30 de mayo de 2023
Aprobado:
4 de octubre de 2023

Palabras clave

Arte, Benjamin, Brecht, Sociedad moderna, Política

* Estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas. Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Córdoba, Argentina. Correo electrónico: candelaguzman16@gmail.com. ID ORCID: 0009-0002-9358-836X <https://orcid.org/0009-0002-9358-836X>.

Resumen

Mientras el ascenso de nuevos totalitarismos en Occidente y la consolidación del estalinismo en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) eran parte de la convulsión de los años 30, existían muchos debates en la constelación de intelectuales, entre los cuales se encontraban Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Benjamin venía expresando un marcado interés por el sendero de las indagaciones sobre el lugar del arte en la sociedad moderna y su ligazón con la política –*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), *El autor como productor* (1934), *Libro de los Pasajes* (1927)–, interés que no tardaría en reunir a crítico y dramaturgo en un mismo terreno. En consecuencia, resulta auspicioso indagar en la lectura estético-política de Walter Benjamin sobre Bertolt Brecht, atendiendo a la perspectiva materialista que ambos compartían en esta etapa, y amplificando el análisis del potencial concepto de vanguardia pensado por Benjamin. Algunos interrogantes que servirán de guía serán: ¿Cómo lee Benjamin a Brecht en parte de sus elaboraciones de este período? ¿En qué operaciones puede verse (dentro de la obra de Brecht) aquel vínculo- esbozado por Benjamin- entre técnica artística avanzada y compromiso político? ¿Qué alcances concretos tiene la noción de arte no-aurático en lo que Benjamin observa de la obra y propuesta artística brechtianas?

Introducción

La experiencia de leer a Walter Benjamin tiene, aún a la luz del hoy, tanto de sorprendente como de ambiguo, equívoco y pantanoso. Del mismo modo resultó para sus colegas y amigos, durante los primeros años de la década del 30, saber que, del misticismo y la metafísica del lenguaje, Benjamin hacía un pasaje hacia las arenas del materialismo. Esto era parte y expresión del convulsivo escenario que a nivel internacional se vivía con el ascenso de totalitarismos inéditos (entre los cuales se incluyen el nazismo en Alemania), la Rusia soviética en plena consolidación de su burocratización con Stalin al frente, la Segunda Guerra Mundial en puertas y una serie de debates en torno a estos conflictos que ocupaban a la constelación de intelectuales progresistas y de izquierdas de la época. Aquel fue el comienzo del desarrollo materialista de Benjamin, que trajo consigo trabajos que profundizaron en la relación entre los distintos artefactos culturales y la Modernidad, como también la relación entre ellos y la política. Es este impulso dado en ese momento histórico el que llevará al crítico a determinadas indagaciones sobre el arte y, en ese camino, a encontrarse con Bertolt Brecht. Dentro de la producción teórica benjaminiana de dicho período, y desde la cual Benjamin se deja ver como lector de Brecht, se encuentra el valioso trabajo *El autor como productor*, el cual tomaremos como punto de partida para pensar estos aportes. En este recorrido, cobrará relevancia la necesidad de actualizar estas reflexiones, y poner en valor así la tarea de críticxs, artistas e intelectuales a la luz de un nuevo contexto general.

Constelaciones trascendentes: anti-academicismo, intención política y calidad artística

Si bien el interés de Benjamin por Brecht comenzó por su poesía lírica, su producción sobre él se extendió entre 1930 y 1939. Este detenimiento en Brecht partió por la publicación del primer cuaderno de los Versuche. Su interés, sin embargo, no tenía que ver sólo con las arraigadas ideas marxistas del dramaturgo, sino precisamente con la fusión lograda por Brecht -en su obra y en su vida- compuesta por una técnica artística avanzada y un compromiso político claro. Empezando por la técnica artística, tal como señala Wizisla (2007) Benjamin encontraba, desde 1932, un límite en las concepciones que sostenían oposiciones acabadas entre creación literaria y escritura. De este modo, comienza a profundizar en un infaltable elemento de la escritura para comprender una obra literaria: el factor técnico. Esta forma de entender la técnica resulta opuesta a la concepción de “poesía auténtica”, que apuntaba a la distancia entre las creaciones captadas desde la razón y lxs escritorxs de “comunicaciones” impías y profanas, consideradas estas últimas como separadas del arte. En este cuestionamiento se puede ver una coincidencia precisa con Brecht, quien en ese momento se caracterizó por no seguir haciendo de la literatura una “palestra de los gustos”, y así dejar de sostener aquello

de “la bella literatura”, a la cual se trataba de manera diferencial. A la vez, esta concepción plantea el necesario enlace entre la técnica artística y el compromiso político y social del arte, cuestión suscitada por el ya generalizado avance del sistema capitalista, estando en vista conflictos internacionales de envergadura. Para ambos autores, esto precisaba que el arte también estuviera inmiscuido.

Sin embargo, las razones que en este período vinculan más intensamente a Benjamin con el compromiso político en el arte no se definían sólo por el contexto. Puede observarse, de manera clara, cómo las reflexiones que hace el filósofo alemán acerca de la obra brechtiana apuntan hacia un lenguaje que tenga tanto de artístico como de ajustado a la realidad:

Benjamin, cuya producción salvo pocas excepciones no era literaria, es decir que confeccionaba sus textos sin inventar acciones y caracteres, sin medios poéticos como la rima, veía algo novedoso en el intento de Brecht de vincular la intención política y la configuración artística. En 1931 escribió que Brecht encarnaba el rasgo más importante de la literatura actual: la “profunda interpenetración de toda gran producción poética con la escritura”. El criterio decisivo para juzgar los textos literarios era el lenguaje. (Wizisla, 2007, p. 180).

Es pertinente en este punto la aclaración que Wizisla (2007) toma de Benjamin, respecto a que el dramaturgo está apuntando a un lenguaje que no sea literario (en tanto “bella literatura”) pero tampoco, por ello, naturalista. Un arte saneado de elementos mágicos -tal como retoma Wizisla (2007) de las notas del filósofo alemán- es lo que podía verse en el intento de Brecht. En este punto, las opiniones de ambos autores sobre la preponderancia del cine y la fotografía en el arte de esta época son prácticamente paralelas en tiempo y en forma¹. En Benjamin, ya desde fines de los años 20, puede observarse un marcado interés por los impactos sociales y políticos que la llegada de las nuevas tecnologías estaba provocando en la moderna cultura capitalista, el arte y el vínculo de éste con el público. El nuevo orden de las relaciones sociales que se expandía por las metrópolis occidentales, sin dejar de pensar en la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, transforma y trastoca las anteriores formas de relación entre las personas y la naturaleza, así como también entre ellos mismos y su “universo simbólico”. La experiencia será una de las principales afectadas, que se atrofia como consecuencia de las formas alienantes de vida, en la privación de las antiguas capacidades de aprendizaje radicadas en la tradición. El progreso de esta técnica trae aparejado entonces, para el filósofo alemán, la aniquilación

¹ Según Wizisla (2007), Brecht expresa confianza ante la idea de que el cine ejerza una influencia sobre la literatura, ya que, para él, los nuevos aparatos son empleados para superar el “viejo arte” no técnico, de vínculos con lo religioso. El análisis hecho por Benjamin acerca de la percepción y su aspecto técnico en ‘Pequeña historia de la fotografía’ (publicado en septiembre y octubre de 1931) llega a resultados análogos.

de lo conocido como “tradición” y el paulatino empobrecimiento de los seres humanos. Esta conclusión lleva a Benjamin a postular la “atrofia del aura” y a su vez la “atrofia de la experiencia” de las obras de arte. Así, Benjamin desarrollará la idea de que las esferas de lo simbólico y de lo técnico (que progresivamente se convertirá en “tecnología”) no implican dos compartimentos separados, sino que son una realidad que, como ya se había hecho desde el siglo XIX, se debe poder aprovechar. Resulta necesario, entonces, incorporar la técnica y hacer algo con ella. Es ante todo esto que la revelación del arte brechtiano resulta para Benjamin una inesperada muestra de “un gran arte moderno no aurático [...] en alemán” (Wizisla, 2007, p. 181). Esto constituye una coincidencia capital entre ambos en torno a la importancia de pensar un arte separado del aura, sobre la que podría pensarse que se influyen entre sí.

Con el fin de retomar el eje configuración artística-intención política y avanzar en la comprensión de este interés benjaminiano, es necesario acudir al programático texto *El autor como productor*. Mientras refiere a la mentada cuestión de la “autonomía” de los poetas respecto a la situación social vivida en ese momento, haciendo emerger el término “tendencia” en ese punto, Benjamin afirma:

[...] el concepto de tendencia, en la forma sumaria en que generalmente se encuentra en el debate [...] es un instrumento por completo inadecuado para la crítica literaria política. Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. [...] esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política correcta, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. (1975, p. 118).

Esta cita resulta de por sí clarificadora, pero Benjamin profundiza aún más en sus argumentos, alejándose de la dicotomía ya vetusta forma-contenido, por considerarla rutinaria y por sobre todo “a-dialéctica”. El planteo de Benjamin es nítido: no es posible alejarse de esta estéril contraposición si no es a través del análisis conjunto de la obra asentada en el contexto social vivo. Sin embargo, el crítico plantea el tratamiento del materialismo dialéctico de las obras, el cuál había sido aplicado anteriormente pero aún de manera vaga. El tratamiento dialéctico (como él lo llama) se había detenido hasta ese momento exclusivamente en la pregunta por la obra en relación a las condiciones de producción de la época. Ante esto, Benjamin plantea: “antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas?” (Benjamin, 1975, p. 119), dirigiéndose así a la necesidad de pensar en la función que tenga la obra dentro de esas condiciones de producción literarias. Con la incorporación de la técnica en el análisis dialéctico, Benjamin plantea que será más accesible analizar las obras literarias socialmente, y con ello, superar de una vez por todas la vieja división de forma y contenido. Puede

decirse entonces que, con esto, Benjamin propone una profundización y el perfeccionamiento del método del materialismo dialéctico para el análisis de las obras artísticas en el nuevo período de la sociedad moderna, desde la cual pasar de la dualidad forma-contenido a pensar en términos de tendencia y también de calidad de la obra.

Otro de los importantes aspectos a señalar, tiene que ver con el anti-academicismo que disparó el encuentro entre ambos². En el caso de Benjamin, su distancia con la academia se hizo más explícita desde 1931, cuando su tesis de habilitación para el origen del drama barroco alemán (1928) es rechazada. Esta es la definitiva puerta de entrada al período materialista del crítico -lo cual por cierto no fue accidental-, quien se acerca a la teoría y al teatro de Brecht mediante Asja Lacis. Tal como aborda Wizisla (2007), como parte del desarrollo de una nueva noción positiva de “barbarie”, Benjamin trabaja en la idea del “carácter destructivo” y en cómo en esas energías yacían los “constructores”³. Esta idea benjaminiana, que toma en cuenta las fuerzas “renovadoras” del arte del momento, puede aplicarse en gran parte a Brecht, tanto por lo que venimos desarrollando, como por lo escrito en notas del mismo Benjamin: “[...] el carácter destructivo [...] no se cuenta entre los artistas que transmiten cosas ‘haciéndolas intocables y conservándolas’ sino entre los que transmiten situaciones ‘haciéndolas manejables y liquidándolas’” (Wizisla, 2007, p. 184). Es esta consideración, que aplica a Brecht, no sólo un motivo que llegó a encontrar a ambos autores, sino también una de las características que Benjamin más destaca en su obra como lector del dramaturgo y, en parte, una de las que más lo eclipsó. Veremos esto a continuación.

Las vanguardias y sus rastros

Mencionamos anteriormente que en la lectura benjaminiana de Brecht existía un ángulo constructivista. Wizisla (2007) parafrasea las notas de Benjamin y dice que el crítico comparaba la actividad de Brecht con el trabajo de un ingeniero, que perfora primero el desierto, siempre con exactitud milimétrica, además de que se refiere a sintetizaciones de carácter constructivo: “lo ‘escrito’ no es para él ‘obra, sino aparato, instrumento’” (Wizisla, 2007, p. 183). Indudablemente, los distintos movimientos artísticos de vanguardia que en esos años estaban en auge⁴, fueron una gran influencia en esta relación y un aspecto central en su vínculo. Entre las características de las vanguardias que se encontraban con los intereses benjaminianos

2 Al decir “anti-academicismo” también aludimos a rupturas con la tradición.

3 Ya que, a los fines de este trabajo, no es posible desarrollar a fondo los debates entre las distintas vanguardias que se sucedieron en ese período, cabe mencionar el trabajo de Eugene Lunn; Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno (1986) como referencia para su consulta.

4 Entre ellos, pueden mencionarse al Futurismo (que en realidad se reconoce como tal desde 1909 mediante su manifiesto, para en 1929 pasar a integrarse oficialmente al régimen fascista), Realismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre otros movimientos.

figuran las explícitas posiciones políticas junto a sus prácticas, sus técnicas experimentales y los cuestionamientos a las instituciones del arte. Es preciso entonces profundizar aquí, como plantea Ariane Díaz (2008), en los aspectos que evidencian que la atracción de Benjamin hacia Brecht no obedecía sólo a coincidencias teóricas, políticas e incluso culturales, sino en particular, al hecho de pensar al dramaturgo y a su obra dentro de estas renovadas fuerzas que acaecían en el arte.

En tal sentido, vuelve a ponerse de manifiesto la ruptura con la tradición literaria y artística, teniendo en cuenta que todas estas reflexiones de Benjamin sobre la obra brechtiana tenían como telón de fondo una idea de literatura en plena transformación. Benjamin incorpora como elementos de análisis ciertas nociones presentes en Brecht tales como *estrategia, actitud, función o gestus*⁵ las cuales hacían ver que la obra del dramaturgo “evidenciaba el distanciamiento de una concepción de la literatura cuyos parámetros procedían de categorías como ‘compenetración’, ‘inspiración poética’ o ‘ausencia de finalidad’” (Wizisla, 2007, p. 186). En este marco, Benjamin puede observar varios elementos experimentales en el teatro y la dramaturgia brechtiana que son los que más se acercan a las vanguardias, los cuales -entre otras cuestiones- lo llevan a presentar a Brecht como un arquetipo nuevo de arte y literatura, de ruptura con la estética clásica y como anuncio de una mutación de función de las instituciones (entre ellas, la literaria). Para el filósofo alemán, la producción literaria brechtiana resulta transformadora: implica un pasaje de la noción de obra a la de *laboratorio*.

Un ejemplo de práctica experimental dentro del Teatro Épico son las llamadas técnicas de *distanciamiento* empleadas:

Se buscará la práctica, el ensayo -casi el entrenamiento- de las actitudes, las percepciones y el intelecto. El cuestionamiento irá de la mano de la ejercitación. Se desarrollarán una serie de técnicas específicas para lograr esto dentro del teatro: la importancia de lo gestual contrapuesto al texto, la interrupción de la acción por medio de canciones o texto (en vez de ilustrarla o apoyarla), etc. Se trata de una articulación de elementos que no se subsumen, no se reducen uno al otro ni siquiera por oposición (Catz, 2011, p. 14).

De esta manera se evitaría la percepción como acostumbramiento y pensarla de manera naturalizada al enfrentarle un modelo de obra conforme a una construcción. En tal sentido los espectadores tendrán también una tarea central: interpretar la obra y tomar posición.

Al continuar la lectura de los elementos experimentales presentes en la obra brechtiana, resultan notables las muestras del encuentro entre un Benjamin en búsqueda de experiencias artísticas

5 Se trata de características del Teatro Épico de Brecht que Benjamin analiza hondamente tanto en *¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht (1931)* -primera versión- y *¿Qué es el teatro épico? (1939)* -segunda versión-.

radicales y un Brecht que (ya desde 1929) intentaba desplegar una teoría organizada a partir de sus prácticas⁶. Esto es evidente en el cruce de lo que plantean sus producciones:

El concepto de “héroe no trágico” de El origen del drama barroco alemán se puede relacionar con personajes del teatro épico. Benjamin señaló que el drama barroco y el teatro épico están vinculados por una estética anti-aristotélica afín; en ambas formas de drama importa más “la esfera social de la interacción” que los “caracteres individuales” (Wizisla, 2007, p. 187).

De la misma forma que puede notarse lo mismo respecto a las elaboraciones de Benjamin hechas al calor de las novedosas experiencias artísticas de vanguardia de la Rusia soviética de 1928, y los aportes en el teatro y la dramaturgia de Brecht:

Son evidentes, además, los paralelos -por ejemplo, en la insistencia en el gesto- entre el “Programa de un teatro infantil proletario”, que Benjamin escribió en 1928-1929 con Asja Lacis, y la teoría de Brecht. En su pedagogía colectiva, basada en la fantasía, el “Programa...” constituye un eslabón entre las representaciones de los grupos soviéticos de agitprop infantil, que Benjamin conocía por los relatos de Asja Lacis, y la posterior praxis de óperas escolares y piezas didácticas de Brecht. (Wizisla, 2007, p. 187).

Puede pensarse, como parte de los elementos experimentales en el dramaturgo, la comparación entre el cine y el teatro brechtiano en la sociedad moderna, desde el punto de vista de la producción y la recepción. Plantea Benjamin que, en el teatro, lxs espectadorxs pueden observar un personaje encarnado en un ser humano y no es posible dividir ambos aspectos ya que se trata de una unicidad a la cual percibe como “aurática”. Mientras que en el cine, la intermediación de la maquinaria permite a lxs actorxs tener una relación evidentemente alejada, no intermediada por interacciones con el público, y a lxs espectadorxs les permite el desarrollo de una mirada que lxs convierte también en críticxs (entre otras cuestiones). Benjamin considera que esta nueva relación masas-obra es óptima y necesaria, y que el achicamiento de la distancia entre lxs “simples” espectadorxs y lxs críticxs de arte es propulsado en particular por el Teatro Épico de Brecht. A este respecto, como cita Wizisla (2007), desde la primera versión de *¿Qué es el teatro épico?*, Benjamin ve que el teatro brechtiano transforma la que hasta ese momento venía siendo su función: de ser de entretenimiento pasa a ser de conocimiento. Dicha transformación hace estallar la anterior relación entre representación y texto, directorxs y actorxs,

⁶ Es conocida la influencia que significó Benjamin en el desarrollo de la teoría teatral de Brecht, además de acompañarlo como crítico (Wizisla, 2007).

escenario y público, por lo cual, “El abismo que separa a los actores del público ya no tiene una función” (Wizisla, 2007, p. 191). Así se explican los numerosos revuelos que distintas representaciones de piezas de Brecht generaron en ese momento entre la crítica (por ejemplo a partir de la puesta de *Un hombre es un hombre en Berlín*). El Teatro Épico ponía en cuestión el lugar de la crítica y toda visión que ubicara a la misma por encima de las masas. Desde el punto de vista inaugurado por el teatro brechtiano, las masas son las que reemplazan a la crítica.

Estas reflexiones pueden verse también plasmadas tanto en el autor como productor como en todo el trabajo de Benjamin sobre el dramaturgo⁷; además, en todas puede verse la referencia a la experiencia (que se enmarca dentro de las vanguardias de la época) del Teatro Épico de Brecht. Pero lo que particularmente es es nítido en este texto y es uno de sus planteos centrales, es la mención de las “nuevas fuerzas” en el arte. Estas fuerzas renovadas, investidas por las inéditas técnicas y los nuevos tiempos de la Modernidad, con particulares urgencias políticas de por medio, traerán consigo transformaciones en todas las esferas de la cultura, que la trastocarán por completo. Benjamin lo plantea como una necesidad vital:

[...] hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente. No siempre hubo novelas en el pasado, y no siempre tendrá que haberlas; no siempre tragedias; no siempre el gran epos; las formas del comentario, de la traducción, incluso de lo que llamamos falsificación [...] (Benjamin, 1975, págs. 120-121).

Wizisla (2007) explica que, tal como puede verse en los preparativos de Benjamin para su conferencia “Bert Brecht”, el término más convincente que el crítico encontró para pensar el fenómeno integral de Brecht fue Laboratorio diversidad. Creemos que es uno de los que más puede caber en esta experiencia, en el medio de un cuadro en el que, como dijimos, proliferaban formas disruptivas y críticas que desafiaban las tradicionales nociones de producción y recepción y, a la vez, en la idea de unificar arte y vida que impulsaban las vanguardias históricas, las cuales dejaban planteada la crítica al capitalismo como perspectiva.

Acuchillar la realidad: transformación funcional brechtiana

Dentro de las propuestas programáticas que ordenan la técnica

⁷ Gran parte del trabajo de Benjamin sobre Brecht se encuentra reunido en el volumen (traducido al castellano) *Tentativas sobre Brecht. Iluminación III* (1975), citado en las referencias bibliográficas.

artística avanzada de la época, el compromiso político y la ruptura con la tradición (tres de los ejes que Benjamin lee en Brecht), la “transformación funcional” ocupa uno de los lugares principales. Benjamin comparte este planteo con Brecht, en tanto lo que es necesario disputar no son opiniones radicales, sino el “aparato” de la institución arte en sí. Es el sentido en que podemos apropiarnos de este aparato, en común con lograr incorporar para ese propósito la técnica, lo que está en juego. En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista -por ello interesada en liberar los medios productivos y al servicio de la lucha de clases- ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional. Él es el primero que ha elevado hasta los intelectuales esta exigencia de amplio alcance: no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista. (Benjamin, 1975, págs. 124- 125).

Se trata de una apuesta que está lejos de buscar la mera modificación de las formas. Tal como dice Catz (2011), Brecht proponía, en el marco de un programa político y también filosófico, redirigir el arte hacia otras finalidades. No plantea sólo como posibilidad recuperar el arte y el resto de los medios de producción en favor de los fines de una sociedad opuesta al régimen del capital, sino que es una necesidad. Esta cuestión está ligada a la idea de política cultural que comparten crítico y dramaturgo: para ambos, existe una particularidad en el papel de lxs intelectuales. Esto va unido a cómo piensan la dialéctica como método, a través de ella - no había que limitarse a conocer la realidad en su totalidad, sino que es “una forma de acuchillar la realidad. Es un método de contradicciones, de oposiciones, de paradojas, de provocación” (Catz, 2011, p. 10). Así, coinciden en el importante rol de lxs intelectuales en un contexto social y político como aquel, rol en el que no se dedicarían a “adoctrinar” ni a conducir -del mismo modo que el Teatro Épico no se limitará a la “propaganda”- sino que provocarán e intervendrán activamente - “Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie” (Benjamin, 1975, p. 129) -. Estas concepciones comunes los llevaron, en 1929, al propósito de desarrollar una revista a la que llamaron *Crisis y Crítica*⁸ con el objetivo de reunir y organizar a la intelectualidad de izquierda e impulsar su intervención cultural y política.

Finalmente, partiendo de la noción de arte benjaminiana, que apela a recuperar una real aproximación a las masas, se debe señalar que es parte de la transformación funcional la idea de “suprimir la separación entre recepción y producción”. Esta idea no está circunscrita solo al arte: es pensada por ambos para el conjunto de los medios de comunicación del momento.

8 Del consejo editorial de este proyecto fueron parte, además de Benjamin y Brecht, Bernard Von Brentano, Herbert Jhering, este último como crítico teatral. También, como colaboradores: Ernst Bloch, Georg Lukács, Siegfried Kracauer, Alfred Kurella, entre otrxs especialistas. Los ejes que unieron y enfrentaron a sus integrantes pueden ser tomados como rasgos de las concepciones que orientaron la producción del dramaturgo y el filósofo alemán en este período (Catz, 2011).

A modo de conclusión

No en vano Luis García (2019) afirma en sus apostillas que *Historia de la literatura y ciencia literaria* (1931) es un texto bisagra, ya que convive en el medio de los dos grandes contrarios en la vida de Benjamin: el lenguaje desde la metafísica y el materialismo de su madurez (lo último que conocimos de él). Desde ese momento ya puede verse un gesto claro, anticipatorio, de ruptura con el aparato artístico de la literatura, y que brega por pensar una necesaria y urgente refuncionalización.

Pues no se trata de presentar las obras literarias en el contexto de su tiempo, sino de presentar el tiempo que las conoce -el nuestro- en el tiempo en que ellas surgieron. Así se vuelve la literatura un “órganon” de la historia. Alcanzar esto, y no convertir la literatura en cantera de la historia, es la tarea de la historia de la literatura. (Benjamin, 2019).

En este gesto de “desgarramiento histórico” que implica traer el pasado violentamente hacia el presente⁹ -y viceversa-, hay una actitud vanguardista y pos-aurática de la cual puede comprenderse la unión tan significativa de Benjamin con Brecht. Es a partir de este terreno de reflexiones, sin dejar de tomar en cuenta el contexto sociopolítico en el cual se produjeron, que es preciso continuar pensando. Y, con ello, profundizar al calor de las condiciones actuales de una técnica que ha alcanzado niveles siderales de desarrollo, en el marco de otro contexto nacional e internacional.

Al contrario de las interpretaciones que llevan a la imposibilidad de entender la técnica-tecnología en su historicidad, tenemos que leer a Benjamin y sus lecturas mientras actualizamos la necesidad de la transformación funcional de todos los aspectos de la cultura y de la vida, ya que aquellas reflexiones programáticas de Benjamin y Brecht tienen vigencia hoy. Las condiciones mundiales a las que ha llevado el desarrollo del capitalismo no han hecho más que confirmar su decadencia en todos los órdenes. Esto plantea también la actualidad del rol de lxs intelectuales y críticxs en esta tarea, relativa a que para Benjamin, desaprovechar la oportunidad de utilizar el aparato de la institución arte con el fin de poner en jaque a los hilos del sistema es uno de los peores errores:

[...] pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho [...] de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios

9 Este planteo es profundamente desarrollado por Benjamin en sus Tesis sobre la filosofía de la historia (1940), póstumamente publicado.

[...] (Benjamin, 1975, p. 125).

¿Cómo estará construido el arte que en la actualidad logre la utopía benjaminiana de recuperar la cercanía a lxs sujetxs políticxs que llevarán adelante una transformación profunda del aparato-sociedad y, con ello, de las condiciones de vida? Es uno de los principales interrogantes para continuar las reflexiones que estas líneas pretenden disparar.

Referencias bibliográficas:

- Benjamin, W. (1975). “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III, Taurus, Madrid, pp. 115-135.
- Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf
- Benjamin, W. (2019). Historia de la literatura y ciencia literaria. *La Sofía cartonera*, Córdoba (Argentina).
- Catz, F. (2011). Benjamin y Brecht: una teoría refuncionalizadora para la práctica cultural antagonista. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-093/99.pdf>
- Díaz, A. (2008). A propósito de Benjamin y Brecht. Historia de una amistad, de Erdmut Wizisla. Disponible en: <http://www.ips.org.ar/wp-content/uploads/2011/03/A-prop%C3%B3sito-de-Benjamin-y-Brecht.-Historia-de-una-amistad-de-Erdmut-Wizisla1.pdf>
- Díaz, A. (2008). “Huellas de las vanguardias”. En Miguel Veda (comp.), *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Ediciones Herramienta, Buenos Aires, pp. 45-59.
- Wizisla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Paidós, Buenos Aires.