

## RESEÑA/ REVIEW

Ibarlucía, Ricardo (2020). *Belleza sin aura: Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 434 páginas.

María Jimena Vignati  
Universidad del Museo Social Argentino  
[mjimenav@gmail.com](mailto:mjimenav@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7303-141X>

**Palabras clave:** Estética; Teoría materialista del arte; Vanguardia; Cine.

**Key words:** Aesthetics; Materialistic theory of art; Vanguard; Cinema.

En la introducción de *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*, Ricardo Ibarlucía plantea un estado de situación respecto de la relación entre Benjamin y el surrealismo que podría resultar una “aporía”. Así, por un lado, da cuenta de la lectura dominante que tiende a relativizar el interés del filósofo alemán por el movimiento surrealista, sostenida en que no fue más que un entusiasmo pasajero o, en el mejor de los casos, habría formado parte de una fase heurística de su ambicioso proyecto sobre el París del siglo XIX, comprendida entre 1927 y 1929. Por otro, refiere dos cartas a Gershom Scholem que brindan una perspectiva distinta. En una del 30 de octubre del 28 dice Benjamin: “He decidido asumir la herencia del surrealismo (...) con todo el poder de mando de un Fortimbrás de la filosofía” (p. 12). En otra, de agosto del 35, define el propósito de “París, capital del siglo XIX” afirmando: “El trabajo representa a la vez la explotación filosófica del surrealismo –y por tanto su superación– y la tentativa de capturar la imagen de la historia en la fijación más insignificante de la existencia, en cierto modo en sus desechos” (*ídem*).

He aquí el punto de partida de la exhaustiva investigación histórico-filosófica de Ibarlucía que terminará luego con la resolución de esta aparente “aporía”: la “explotación filosófica” del surrealismo no solo

se expresa en “Onirokeitsch” (1927) y “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929), los dos ensayos que dedicara especialmente al movimiento, sino que constituye la piedra angular de la estética de madurez de Benjamin, que articula las investigaciones históricas del proyecto de los pasajes y sus estudios sobre la literatura de vanguardia, la fotografía y el cine.

Ibarlucía analiza el alcance teórico que ha tenido el surrealismo sobre la teoría estética de Benjamin y muestra también la importante relación que existe entre *El libro de los pasajes* y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Afirma que justamente las reflexiones de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, ensayo concebido entre el otoño de 1935 y el invierno de 1936, del que se conservan 5 versiones (un borrador, tres versiones en alemán y una traducida al francés, publicada en la revista del Instituto de Investigaciones Sociales de Francfort), deben situarse en el umbral histórico, social y cultural referido en “París, capital del siglo XIX”.

Nos advierte el autor de lo altamente significativo que resulta que Benjamin haya publicado este ensayo en la revista en francés y no en alemán: evidentemente su intención era intervenir con este trabajo en la escena intelectual francesa que tenía a surrealistas y ex surrealistas como sus principales animadores. Benjamin no sólo había leído las obras más conocidas de André Breton y Louis Aragon, sino también las revistas del grupo y aquellas en las que escribían los surrealistas disidentes. Asimismo, Ibarlucía destaca que los principales temas del ensayo no proceden del ámbito de la tradición especulativa alemana, ni se corresponden con los temas de la “estética marxista” sino del contexto cultural francés referido.

Así, *Belleza sin aura* se ocupa del largo proceso de sedimentación de la “teoría materialista del arte” de Benjamin a la luz de su confrontación con las diversas manifestaciones del surrealismo como movimiento que rebasa las fronteras de un grupo artístico y literario de vanguardia y ejerce una vasta influencia en la escena cultural francesa de entreguerras.

Para el estudio de las relaciones de la estética de Benjamin con el surrealismo, Ibarlucía analiza una vasta serie de fuentes textuales e iconográficas que incluye libros de poesía, publicaciones periódicas, folletos y volantes, afiches, *collages*, fotografías y películas. De esta manera, no solo se “vivifican” las tesis de Benjamin al ponerlas en el contexto específico en el que emergieron, ubicando a los diferentes interlocutores y situaciones, sino que se esclarecen.

Los dos primeros capítulos se ocupan del “suprarrealismo” de Guillaume Apollinaire, el immoralismo estetizante de André Gide, la

adhesión al movimiento dadaísta y las distintas etapas de la revista *Littérature*. En el tercer capítulo, son estudiadas *Una ola de sueños* y *El campesino de París*, obras que jugaron un rol decisivo en la concepción del *Libro de los pasajes*, junto con los relatos oníricos y otros textos aparecidos en *La Révolution surréaliste*. El cuarto capítulo se concentra en “Onirokitsch” y compara la postura de Benjamin frente a la explotación cinematográfica del *kitsch* con distintos autores, entre otros Adorno y Ernst Bloch. Da cuenta luego de las ideas de Edward Fuchs sobre el arte de masas, de “la estética de lo estrafalario” del joven Aragon y su concepción de la “belleza moderna”.

El quinto capítulo se detiene en los conceptos fundamentales de “aura” y “huella” en el marco de la teoría de la percepción de Benjamin. Allí, *Calle de sentido único* (1928), “Algo sobre el arte popular” (1929), “Experiencia y pobreza” (1933), “Sobre la facultad mimética” (1933), “Pequeña historia de la fotografía” (1931), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, los manuscritos descubiertos en la Bibliothéque Nationale de France y los protocolos de experiencias con drogas son las fuentes que van conformando e ilustrando el primer concepto. Aquí resulta fundamental también el *excursus* en el que Ibarlucía revisa la influencia que la teoría de la “*ambiance*” de Léon Daudet ejerció sobre la concepción del aura de Benjamin. En cuanto al concepto de “huella” se lo presenta a la luz de la distinción entre “lejanía” y “cercanía”, la historia del interior burgués del silo XIX presente en “París, capital del siglo XIX” y las reflexiones de Dalí sobre el *modern style* en un artículo citado en los “Apuntes y materiales” del *Libro de los pasajes*.

El sexto capítulo, que tiene por título “La negación del arte”, versa sobre la recepción del surrealismo en Alemania y muestra lo poco que se sabía allí de este movimiento en los tiempos en que Benjamin se sintió atraído por él. De hecho, será éste quien realice la primera traducción al alemán de cuatro fragmentos de *El campesino de París*. Asimismo, se detiene en *Calle de sentido único*, que Ernst Bloch asimiló al surrealismo en el momento mismo de su aparición. Incluso, nos cuenta Ibarlucía, el mismo Benjamin reconoció su inspiración surrealista allí en una carta a Von Hofmannsthal. Los últimos apartados, finalmente, analizan el modo de “recepción táctil” de la arquitectura, la teoría de la distracción y las diferencias entre “obra de arte” y “documento” en los “Apuntes y materiales” del *Libro de los pasajes* y los paralipómenos de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

El séptimo capítulo, titulado “Más allá de la pintura”, tiene por tema el descubrimiento de las vanguardias artísticas europeas por parte de

Benjamin a mediados de la década del 20, gracias a la revista berlinesa *G-Materialen zur elementaren Gestaltung*, que editaban el pintor y escritor Hans Richter, el diseñador, fotógrafo y cineasta Werner Gräff y el constructivista ruso El Lissitzky. Algunos otros miembros del llamado “Grupo G”, que giraba en torno a esta revista, eran Moholy-Nagy y Ludwig Mies Van der Rohe. Allí, los debates giraban en torno a la orientación de las vanguardias europeas y el papel en los nuevos medios de producción y reproducción técnicas en la creación de formas sociales novedosas.

La investigación de Ibarlucía permite ver los efectos de estos debates en la propia obra benjaminiana. Por ejemplo, en el tercer número de la revista, aparecido en junio de 1924, Benjamin traduce del francés el ensayo de Tristan Tzara [“Man Ray, la fotografía al revés”], del que luego en un lugar clave de “Pequeña historia de la fotografía” cita *in extenso* un párrafo en el que, a la fotografía creativa, cuyo verdadero rostro es la publicidad, se opone una fotografía documental que aspira a algo artificial y afirma que el mérito de los surrealistas radica en haber preparado el camino de esta construcción fotográfica. El capítulo 7 también da cuenta de un hito en la relación de Benjamin con el surrealismo que tiene a la obra de Atget como protagonista y al descubrimiento que hizo Thomas Michael Gunther de un álbum de fotografías de éste que había pertenecido a Man Ray. Precisamente, nos dice Ibarlucía, es en el contexto de sus observaciones sobre Atget y la fotografía surrealista donde Benjamin introduce la definición de “aura”.

Las relaciones entre el cine y el surrealismo y los textos surrealistas que están en el fondo de las tesis de Benjamin sobre la técnica de actuación frente a la cámara y el “inconsciente óptico”, la analogía entre la forma narrativa del *Märchen* [cuento maravilloso] y el “cine surrealista” de Walt Disney y la referencia a Breton con motivo de la historia del arte como una “historia de las profecías” son los temas del capítulo 8 titulado “El ojo surreal”. El capítulo 9, por su parte, se detiene en la relevancia de Charlie Chaplin en la teoría del arte de Benjamin en tanto éste encontró en aquél la expresión más significativa de la nueva forma artística afirmada en el cine. La actitud de las masas con respecto al cine, en oposición a la pintura moderna, el paradigma de la “obra de arte montable” y el papel del humor como arma política contra el fascismo son solo algunos de los conceptos que el filósofo alemán formuló a la luz de las obras del gran artista inglés. La reivindicación de las películas de Chaplin entre los surrealistas, su recepción en la Alemania de Weimar y la interpretación que Benjamin

hace de su figura, oponiéndola a Hitler, son los temas también abordados aquí por Ibarlucía.

El capítulo 10 se inicia con lo sostenido por Benjamin con respecto a dos posiciones derivadas de la doctrina del *art pour l'art* que rechazan la funcionalidad de la técnica moderna: la postura de un esteticismo tardo romántico, representado por un George Duhamel que toma partido contra la máquina en nombre del arte, y por otro, la vanguardia europea de preguerra, radicalizada por el futurismo italiano, que glorifica la máquina no por su carácter instrumental sino “estético”.

En el marco de la influencia que el futurismo italiano tuvo sobre la valoración positiva de la técnica, Ibarlucía se detiene en las significativas afirmaciones de Benjamin respecto a la obra de Duchamp en unas notas preparatorias para “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Desde el punto de vista de Benjamin, nos dice, en reemplazo de la “recepción óptica”, el *ready made* promueve una recepción táctil, modelada menos por la atención que por el uso. Así considerado, el *ready made* vendría a ser un mecanismo, un dispositivo que, al activarse, libera un “espacio de juego” que rehabilita la percepción, dando lugar al despliegue de la imaginación y la creatividad, así como a la experiencia corporal que el espectador hace del objeto.

El capítulo continúa con el análisis de la polaridad “valor cultural” y “valor exhibitivo”, “apariencia” y “juego”, sobre la base de la distinción entre “primera técnica” y “segunda técnica”, esencial para comprender la concepción de la historia del arte de Benjamin y su crítica de la obra de arte autónoma. Finaliza con la confrontación entre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger, textos del mismo año, que permite dar cuenta de los diferentes fundamentos por los cuales en ambos ensayos se recusa la autonomía estética. En este derrotero, conceptos fundamentales de ambos filósofos como *tékhne* y *phýsis*, *Erfahrung* y *Erlebnis* serán desplegados.

“El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” del año 1929 es el tema del capítulo 11. Allí, entre los conceptos de Benjamin ilustrados por Ibarlucía emerge el de la iluminación profana, producto de los sueños de los surrealistas que, como una superación del umbral de la *Erlebnis*, de la vivencia o experiencia vivida del yo individual, representa la superación de la experiencia religiosa. De acuerdo con Benjamin, por medio de esta, los surrealistas desarrollaron un arte alegórico que absorbe el aura evanescente de las cosas y las redime de su obsolescencia para, de esta manera, reemplazar la mirada histórica sobre lo ya sido por la política. En la segunda parte del capítulo, a partir de la

lectura que hace Benjamin de ciertos escritos de Heidegger, los temas son la secularización del misticismo y el nihilismo revolucionario.

Finalmente, partiendo de las críticas de Benjamin al materialismo metafísico de la teoría comunista y al materialismo dialéctico, Ibarlucía da cuenta del concepto de “materialismo antropológico”, presente en las experiencias de los surrealistas. Luego se detiene en la relación del filósofo alemán con el movimiento Contre-attaque, en 1936, y su propuesta de estudiar las “nuevas superestructuras sociales” como fundamento de la lucha contra el fascismo, objetivo al que responde expresamente, nos recuerda el autor, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

*Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*, producto de una investigación inédita en todo el arco de los estudios benjaminianos, resulta un texto indispensable no sólo para comprender los conceptos “faros” de Benjamin y la influencia del surrealismo en él, sino para ser testigos como lectores del fructífero diálogo que puede el pensamiento establecer entre distintas temporalidades cuando es guiado por una mirada inquieta, *docta* y exhaustiva. De esta manera, el objetivo de la investigación expresado al final de la introducción se cumple con creces: recuperar las ideas de Benjamin y hacerlas hablar, con la mayor claridad posible, de su contexto de producción, narrando la historia del surrealismo desde otra perspectiva.

*Recibido el 28 de mayo de 2021; aceptado el 12 de julio de 2021.*