

RESEÑA/ REVIEW

Ibarlucía, Ricardo (2025); *L'organizzazione del Pessimismo: Saggi su avanguardia, fotografia e cinema in Walter Benjamin*; Roma: Edizioni Efesto; 298 páginas. ISBN: 978-883-3816-760

María Magalí Montes
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional del Comahue
magalimontes@live.com



<https://orcid.org/0009-0007-1076-5057>

Palabras clave: Surrealismo; Cultura de Masas; Reproductibilidad Técnica; Kitsch; Aura.

Keywords: Surrealism; Mass Culture; Technical Reproducibility; Kitsch; Aura.

El último libro de Ricardo Ibarlucía, publicado en italiano, lleva como título en castellano “La organización del pesimismo: ensayos sobre vanguardia, fotografía y cine en Walter Benjamin. Consta de seis ensayos y un apéndice publicados entre los años 2016 a 2024, excepto el primer capítulo “Adiós a la flor azul: Benjamin, el surrealismo y el kitsch de los sueños”, que fue escrito especialmente para este compilado. Como señala en el prefacio Dario Gentil, “La crisis de la pintura” fue redactado originalmente en italiano por el autor, quien además ha supervisado a traducción de los otros textos, realizada por Facundo Bey.

Ibarlucía aborda los escritos de Benjamin de finales de los años veinte y principios de los treinta, en los que el filósofo alemán dialoga con el movimiento surrealista. Destaca la importancia de estas interpretaciones como antecedentes de conceptos fundamentales de su pensamiento que tendrán mayor desarrollo en sus últimas obras y en particular en sus escritos sobre historia y política, como el *kitsch*, el inconsciente óptico, la

destrucción del aura y la liberación del arte de la belleza en el contexto en que el valor cultural se estaba volviendo comercial, un “valor de exhibición” en el capitalismo avanzado. De este modo, en los ensayos que constituyen este libro se articulan estética y política, cultura burguesa y popular, liberación individual y colectiva, la inspiración del surrealismo hacia lo que el autor sintetiza como “la organización del pesimismo”).

Después de la Nota del curador, los artículos que le siguen son: 1) “Adiós a la flor azul: Benjamin, el surrealismo y el kitsch de los sueños”, 2) “La organización del pesimismo: iluminación profana y materialismo antropológico en Walter Benjamin”, 3) “El lugar del crimen: Benjamin, Atget, y la fotografía surrealista”, 4) “La risa revolucionaria: el significado estético-político del Chaplin de Benjamin”, 5) “El cuento cinematográfico: Mickey Mouse en los escritos de Benjamin”, 6) “La crisis de la pintura: Benjamin, Aragon y el desafío de la fotografía” y el Apéndice: 7) “Benjamin, Tzara y los rayogramas de ManRay. Comentario y traducción de “*La photographie à l'envers*”.

“Adiós a la flor azul: Benjamin, el surrealismo y el kitsch de los sueños”, trata sobre el ensayo *Oniriokitsch*, el Kitsch onírico, escrito en 1925 y publicado en 1927, tiempo en que Benjamin se acerca al marxismo. Ibarlucía comenta que en este escrito subyace la preocupación por la cultura en el apogeo del capitalismo industrial, los “sueños históricos de la colectividad en el despertar de la conciencia histórica”. En este ensayo encontramos ideas que serán más desarrolladas en ensayos posteriores, como el concepto de aura y el de huella.

El título del ensayo refiere a la mención de Benjamin al primer capítulo de la novela de Novalis donde una flor azul atraviesa el plano del sueño al de la realidad de su almohada. Benjamin recurre, en sus escritos maduros, a prácticamente las mismas palabras que el novelista romántico (“azules lejanías”) para definir uno de sus principales conceptos estéticos, el aura, como la “aparición única de una lejanía” por muy cerca que pueda estar lo que la provoca. Sin embargo, sostiene en *Oniriokitsch*, el sueño ya no descubre una lejanía azul. Si bien en *Pequeña historia de la fotografía* (1931) y en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* este concepto se aplica al análisis de objetos culturales, aquí reflexiona sobre cómo “el espectáculo de la realidad inmediata”, sin la intermediación de las máquinas, se ha convertido en “la flor azul en el país de la técnica”. Los sueños se han empobrecido, ya no liberan al hombre del mundo de la vigilia, sino que lo reconducen a él, han devenido kitsch. Distanciándose del debate sobre este concepto en términos de alta y baja cultura, buen o mal gusto, Benjamin sostiene un enfoque materialista

antropológico: el kitsch acerca de nuevo el “mundo de las cosas” al hombre, nos permite obtener, desde el interior de las cosas, una imagen de nosotros mismos.

Con exhaustiva erudición sobre las lecturas e influencias de Benjamin, que se expone en todos los ensayos, Ibarlucía explica que la conceptualización benjaminiana del kitsch dialoga con “Psicopatología de la vida cotidiana” (1901) de Freud. En dicha obra los sueños se asemejan a enigmas que expresan conflictos internos y deseos reprimidos. Benjamin, en cambio, considera que el mundo cotidiano es un conducto para proyecciones y fantasías inconscientes. De este modo, mientras el psicoanálisis “va tras las huellas del alma”, el surrealismo va más bien “tras las huellas de las cosas”. Así, aparece en este ensayo como el reverso del “aura”, la definición de “huella”: la aparición de una cercanía, por muy lejos que pueda estar lo que ha dejado tras de sí.

En la huella nos apoderamos de la cosa; en el aura, ella se apodera de nosotros. El kitsch sería, entonces, la experiencia de la huella: una experiencia estética no inferior a la aurática sino con un sentido diferente. Estos conceptos guían la interpretación del *art nouveau*, *Jugendstil* o *Modern Style*, caracterizados por la exacerbación de lo aurático y, por otra parte, la idea de la belleza como “comestible” plasmado en *el arte popular*: novelas rosas, narrativas de bajo costo, libros “devorados” por sus lectores. El autor destaca que el surrealismo expresa a través de su estética de lo siniestro la visión de los objetos caídos en desuso y las energías que encarnan, permitiéndonos comprender la modernidad y sus sueños incumplidos.

El segundo artículo, “La organización del pesimismo: iluminación profana y materialismo antropológico en Walter Benjamin”, pretende ser una “crítica dialéctica del surrealismo” sin reducirse a cuestiones de naturaleza literaria o artística, enfocándose en la praxis política y la filosofía de la historia. En él, Ibarlucía analiza principalmente “El surrealismo. La última instantánea de la *intelligentsia europea*”. Aborda el debate que se da en el seno del movimiento surrealista sobre si este, ubicado en el terreno de la lucha directa contra la burguesía, debía confluir o no con la disputa política partidaria. En este contexto, Benjamin ve en el surrealismo una fuerza crucial para su época, con la tarea de “organizar el pesimismo”, en vez de negarlo, y la necesidad de pasar de “una posición extremadamente contemplativa” a “una actitud revolucionaria”. Señala que evoluciona esta posición en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde defiende la “politización del arte” del comunismo en oposición a la “estetización de la política” promovida por

el fascismo. Interpretamos que este cambio se da desde lo que podríamos llamar una “política cultural” hacia la política más estrictamente partidaria-ideológica, en su pensamiento posterior. En este ensayo se destaca la influencia de las nociones de Navile “*illumination surrealiste*” y “*état de fureur*” en las ideas benjaminianas de “iluminación profana” y “embriaguez”: experiencias de revelación no metafísicas o religiosas, sino que ocurren en el mundo material e histórico.

El tercer ensayo, “La escena del crimen: Benjamin, Atget y la fotografía surrealista” gira en torno a *Breve historia de la fotografía* (1931) donde Benjamin, influenciado por el escritor surrealista Robert Desnos, se refiere a la importancia de Atget en la historia de la fotografía. Este pionero de la fotografía documental registra las calles de París hacia 1900 totalmente vacías de personas, imágenes que han sido comparadas a los registros policiales del lugar del delito. Allí donde el hombre ha desaparecido de la fotografía, sostiene Benjamin, por primera vez el valor expositivo se revela superior al valor cultural. De este modo, al romper con el retrato e introduciendo la liberación del objeto respecto al aura, Atget “enseña a mirar” a los surrealistas, influenciando particularmente a Man Ray. En el contexto de estas consideraciones Benjamin introduce por primera vez una definición del “aura” que, con ligeras variantes, reencontraremos en las primeras cuatro redacciones de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

El cuarto ensayo, “La risa revolucionaria: el significado estético-político del Chaplin de Benjamin”, tiene como uno de los textos centrales a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935-1936) pero también incluye referencias a otros ensayos del autor, así como a críticas e influencias de otros autores. En este artículo, Ibarlucía destaca: a) el significado que Benjamin otorga a la figura de Charlie Chaplin para oponerse al fascismo como fenómeno de masas; b) el valor en su obra del “inconsciente óptico”: la cámara permite registrar fuera del “espectro normal de las percepciones sensoriales”; c) la risa que estas películas producen es “una risa revolucionaria y colectiva”, donde el personaje del “excéntrico” abre “campos de acción” y posibilidades imaginativas. Por estos motivos, aunque en sus películas aparecen retratados todos los tipos sociales de Londres, encuentra gran resonancia en pueblos muy disímiles.

A continuación, el autor expone algunas ideas de Aragon, quien destaca el papel de la escenografía en las comedias de Chaplin: al agrupar los elementos en torno a su personaje “participa íntimamente en la acción”. Además, sostiene que satisface como director las “condiciones

filosóficas”, llevando lo cómico hasta lo absurdo y hasta lo trágico, con igual vena.

El artículo desarrolla observaciones favorables a la obra de Chaplin como la de Hans Siemsen y la del poeta y dramaturgo alsaciano Yvan Golly Kurt Tucholsky, quien destaca la humanidad y el universalismo de Charlot. Por otra parte, también comenta perspectivas como la del ultrarreaccionario Michel Wilheim, quien sostiene que Chaplin la encarnación de la decadencia moral y cultural de occidente y que corroía a la Vieja Europa.

Entre las principales obras con las que dialoga, el ensayo rescata los aportes de Sigmund Freud en *El humor y El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), en la valoración de Benjamin a la función catártica de las comedias de Chaplin y de los dibujos animados de Walt Disney: la inmunización psíquica contra las psicosis de masa, la “explosión terapéutica del inconsciente” que provocan en el público. Por otra parte, en “Chaplin: Mirada retrospectiva”, comparte muchas observaciones de Soupault: a diferencia de “los snobs han subestimado su talento y lo han considerado un payaso”, Chaplin pretendía capturar la voluntad de un hombre “que tiene su dignidad”. En este sentido, en “Los Pasajes de París”, advierte sobre los riesgos que comporta la abstracción para la explotación de las energías revolucionarias en el cine, punto de vista que han adoptado las películas rusas.

Finalmente, Ibarlucía rescata un fragmento en el que, seis años antes de “El gran dictador” (1940), Benjamin compara a Chaplin con Hitler. El héroe de su teoría materialista del arte, prohibido en Alemania, es el adversario revolucionario de Hitler en el campo de batalla de las imágenes en la era de su reproductibilidad técnica.

El quinto ensayo, “El cuento cinematográfico: Mickey Mouse en los escritos de Benjamin”, expresa las diferentes valoraciones que tuvo esta figura en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, hasta desaparecer por completo en la versión final. En este camino retoma la noción de “inconsciente óptico”, analogía del inconsciente pulsional del psicoanálisis, a partir del “ojo surrealista” de Jean Epstein y Léon Pierre-Quint.

En un comienzo, Benjamin compara los cortos de Disney con el *Märchen* (cuento de hadas alemán), los asocia con la “superación materialista del hombre mítico” ya que establecen una nueva relación con la técnica. Presentándose como figura emblemática de la barbarie positiva, Mickey Mouse desafía las categorías ontológicas consolidadas desestabilizando las narrativas totalitarias. La risa que provoca es

“revolucionaria”, como la de Chaplin, y actúa como una explosión terapéutica contra las psicosis de masas. En síntesis, en esta etapa, Benjamin considera que se trata de una herramienta de crítica social y política para pensar las nuevas formas de relación entre lo humano, lo tecnológico y lo imaginario colectivo. Adorno, en cambio, cuestiona estas ideas, considerando a Mickey Mouse una rendición al “realismo naïve” que modela el gusto burgués.

La valoración de Benjamin sufre un cambio cuando, a mediados de los años 30, las películas de Disney tienen un giro realista, melodramático y moralizante diluyendo su potencial utópico y crítico. A esto se suma que los nuevos conceptos de la teoría del arte, desde la perspectiva del materialismo histórico, debían ser “completamente inutilizables para los fines del fascismo” y solo “utilizables para la formulación de instancias revolucionarias en la política del arte” y esto no ocurre: su evolución comercial y apropiación por el régimen nazi demostraron la ambivalencia de la cultura de masas, llevando a Benjamin a descartarlas en las últimas ediciones de su emblemático ensayo como herramienta teórica revolucionaria.

El sexto artículo, “La crisis de la pintura: Benjamin, Aragon y el desafío de la fotografía”, explora la relación intelectual entre Benjamin y Louis Aragon durante los años 30, quien para entonces había roto con el surrealismo y se había alineado con el Partido Comunista Francés. El análisis se centra en la “Carta de París [II]. Pintura y Fotografía” (1936), un texto inédito de Benjamin sobre la crisis de la pintura frente al desafío planteado por la fotografía y los nuevos medios técnicos que implicaría la pérdida de la “utilidad” de la pintura, no ya de su valor artístico intrínseco, sino de su función social.

El ensayo explora respuestas a esta crisis. Aragon propone que para entenderla hay que estudiar la historia de la fotografía. La pintura, al intentar diferenciarse de la cámara, habría caído en un comportamiento “reaccionario”, alejándose de la representación hacia la abstracción y el puro virtuosismo técnico. Esta perspectiva se basa en el trabajo sociológico de Gisèle Freund (“La fotografía en Francia en el siglo XIX”, 1936), que analiza el ascenso de la fotografía ligado al de la burguesía y su rápida mercantilización. Benjamin, por su parte, ve en este análisis una aplicación fructífera del materialismo dialéctico y recupera también un ensayo anterior de Aragon, “La pintura ante el desafío” (1930), que rastrea la evolución del collage (desde los cubistas hasta los dadaístas y surrealistas) como un intento de responder al desafío técnico.

En este contexto, el filósofo alemán sostiene que la pintura aún puede tener sentido en la actualidad. Muestra interés por las ideas del pintor belga Antoine Wiertz, quien ya en 1855 profetizaba una fusión entre la pintura y la fotografía. Los cuadros monumentales de Wiertz y su manifiesta intencionalidad política preanuncian las grandes realizaciones del muralismo mexicano. En este sentido, se destaca la respuesta del argentino Antonio Berni a una encuesta de Aragon. Influenciado por su trabajo con David Alfaro Siqueiros, argumenta que cada época tiene sus técnicas y que la pintura moderna debe absorber los nuevos medios (fotografía, proyecciones, nuevos materiales) para crear un arte de agitación y propaganda de masas, como el muralismo. Esta visión converge notablemente con la tesis de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica.

Por otra parte, tanto Benjamin y Aragon ven al fotomontaje político, ejemplificado por John Heartfield, como la superación del uso “artístico” o poético de la fotografía por los surrealistas. Entonces, podemos concluir, para el escritor alemán tanto la fotografía como la pintura tienen una función en la lucha política o en la “politización del arte”: no a través de un realismo superficial, sino mostrando los “espectros y monstruos” generados por la sociedad de clases.

Finalmente, el Apéndice “Benjamin, Tzara y los rayogramas de ManRay. Comentario y traducción de *La photographie à l'envers*” cuenta que en “Breve historia de la fotografía” (1931), Benjamin cita frases del prefacio de Tristán Tzara, figura central del movimiento Dadá, para indicar la originalidad de “*Les champs délicieux*” (“Los campos deliciosos”), un álbum de doce rayogramas de Man Ray. Esta radica en que la fotografía toma el lugar de la pintura generando una nueva configuración óptica, representacional y figurativa, sirviéndose sólo de medios mecánicos. El texto de Tzara, del cual se ofrece en el libro que estamos comentando una traducción del original, celebra la técnica de la fotografía sin cámara como una revolución dadá. Una liberación de la creación artística de las convenciones que destrona al artista-individuo, rechaza el mercantilismo del arte y propone una belleza nueva, surreal.

Al libro de Ibarlucía lo atraviesan incertidumbres que comenzaron con fuerza hace un siglo y son cada vez más actuales. Por esto es necesario retomar la reflexión de Benjamin sobre las consecuencias del cine y la fotografía en la cultura, en las experiencias cotidianas y en la organización política. En un contexto de empobrecimiento de la experiencia y consecuente pesimismo, contracara a la idea de Progreso y al optimismo histórico del materialismo dialéctico, Benjamin entendía que el

surrealismo, aunque no adhiriera las instituciones revolucionarias oficiales, debía aportar sus fuerzas a la disputa política y también a lo estrictamente político. Sus inquietudes siguen mucho más vigentes en tiempos en que las redes sociales, *fake news* e inteligencia artificial siguen transformando nuestro entorno estético, cultural y político, en un trasfondo de desencanto frente a los sueños incumplidos de la modernidad.