











**LA OBRA DE ARTE  
EN LA ÉPOCA DE SU  
REPRODUCTIBILIDAD  
TÉCNICA**

Walter Benjamin

**TRADUCCIÓN DEL  
ALEMÁN, PRÓLOGO  
Y NOTAS**

Felisa Santos

Benjamin, Walter / La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica / Walter Benjamin. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Godot Argentina, 2019.  
208 p. ; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-4086-66-2

1. Filosofía. I. Santos, Felisa, trad. II. Título.

CDD 190

### **Título original**

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen  
Reproduzierbarkeit

© de la Traducción Felisa Santos

© Ediciones Godot

**Traducción** Felisa Santos

**Corrección** Hernán López Winne

**Diseño de tapa e interiores** Víctor Malumián

**Ilustración de Walter Benjamin** Juan Pablo Martínez

**© Ediciones Godot**

[www.edicionesgodot.com.ar](http://www.edicionesgodot.com.ar)

[info@edicionesgodot.com.ar](mailto:info@edicionesgodot.com.ar)

[Facebook.com/EdicionesGodot](https://www.facebook.com/EdicionesGodot)

[Twitter.com/EdicionesGodot](https://twitter.com/EdicionesGodot)

[Instagram.com/EdicionesGodot](https://www.instagram.com/EdicionesGodot)

Buenos Aires, Argentina, 2019

Impreso en Porter, Plaza 1202,

Ciudad Autónoma de Buenos Aires,

República Argentina, en marzo de 2019

# Prólogo

**Felisa Santos**

**B**ENJAMIN COLECCIONABA CUADROS —“El ángel” de Klee, que pasará después a Adorno y que finalmente Felizitas restituirá a su hijo Stepan Raphael—, fotos —las propias, la de esos dos niños vestidos de tiroleses, la del pequeño húsar con espadita y banderola, las de otros, de Kafka niño en esa suerte de invernadero con palmeras—, libros —bibliotecas íntegras que extraña—, cartas, juguetes —que después se transformarán en fotos que serán lo único que nos quede de esa colección—, postales —las de su abuela, en principio, las que encontraba en sus viajes, San Gimignano, Volterra, Siena, Ibiza, Palma de Mallorca—; las palabras pronunciadas por su hijo, pero también recolecta pasajes de textos que copiaba de libros, diarios, revistas, información de editoriales, diccionarios, enciclopedias, a veces en la lengua en que están escritos, a veces traducíéndolos. En fichas o anotados escrupulosamente con una letra pequeñísima en boletos de tren, todo es parte de la obra de Benjamin. Porque pocos legados han sido

tan minuciosamente conservados y editados. Lector voraz, Benjamin cita, entrecomillando a veces, sin comillas, otras, explicitando de quién toma la idea, o no; diciendo exactamente lo que otros dicen o tergiversándolo. Atesorar y dispersar al mismo tiempo. Benjamin envía a sus amigos copias de sus trabajos, los libros de su biblioteca —ese intento de juntar en Svendborg, en casa de Brecht, los libros que en París y Berlín había reunido, sus cartas y postales pidiendo que los guarden “como recuerdo, si no para ti, por lo menos para mí”.

Despliegue pero con la intención de volver a implicarse en lo desperdizado. Inventarios, esquemas, listas de motivos o de términos. Intentos de enseñorarse de un cúmulo de materiales que no parecen susceptibles a un ordenamiento categorizador sino más bien a otra forma de relación. Montaje pero no el cinematográfico —que es temporal, sucesivo, más parecido a la literatura por eso— sino el del atlas —yuxtaposición, figuración, sintaxis en serio, el con-poner en el espacio y no en el tiempo. Perfectamente coherente con el “no tengo nada que decir, solo mostrar”. A eso Benjamin llamaba montaje literario.

Ese gesto va de la mano con la incompletitud de todo texto, aun cuando fuera publicado. Nunca un final definitivo porque la experiencia —la del lector, la de quien tiene abiertos los ojos— reacomoda los elementos para conformar otro texto. Y paralelamente, el papel del autor desdibujándose.

*Las ideas son a las cosas como las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. No sirven para el conocimiento de los fenómenos y de ninguna manera estos pueden ser criterios para la insistencia de las ideas. Más bien para las ideas*



*el significado de los fenómenos se agota en sus elementos conceptuales. Mientras los fenómenos por su existencia, lo que tienen en común, sus diferencias, determinan el alcance y contenido de los conceptos que los abarcan, su relación con las ideas es inversa, en el sentido de que las ideas como interpretación objetiva de los fenómenos —más bien de sus elementos— determinan solo su recíproca correspondencia. Las ideas son constelaciones eternas y al ser concebidos los elementos como puntos en tales constelaciones, los fenómenos son al mismo tiempo repartidos y salvados<sup>1</sup>.*

Repartir y salvar. Como si la proliferación de fragmentos de sus propios escritos, repartidos entre los amigos, —a veces el mismo es enviado a más de uno—, guardara la posibilidad de salvar pero no solo los textos sino esos elementos que Benjamin rescataba con su extrema fineza para los detalles, para mostrar esas constelaciones. Y es que el buen Dios, según decía Warburg, o el diablo, según el dicho tradicional, está en los detalles. Porque los detalles son partes totales que arrastran el todo en su minucia. Nada más lejos de la subsunción. Un hábito leibniziano que mueve a vincular en un ordenamiento no jerárquico. Es por eso que Benjamin insiste en que “es propio de la escritura filosófica estar de nuevo, con cada

1 Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Gesammelte Schriften*, (en adelante *G. S.*) tomo 1, 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt [del Meno], Suhrkamp, 1974, pp. 203-430; la cita es de pp. 214-215. El “salvados” predicado de los fenómenos, Benjamin lo atribuye a Platón, τὰ φαινόμενα σώζειν, aunque no aparece en *Banquete*, que es el texto que está trabajando; la fuente es Proclo, *Hypotyposis astronomicarum positionum*, 5, 10. Puede haber sacado la frase de ΣΩΖΕΙΝ ΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ. *Essai sur la Notion de Théorie physique de Platon à Galilée* de Pierre Duhem, publicado en 1908.

giro, ante la cuestión de la exposición”<sup>2</sup>. Pero este exponer está íntimamente relacionado con una peculiar concepción del método. No se trata de indagar en las profundidades: “Con la profundidad no se avanza. La profundidad es una dimensión para sí, profundidad, precisamente — en la que nada de nada sale a la luz”<sup>3</sup>.

Y de esa preocupación por la exposición que lo lleva a querer volver sobre los textos, tenemos aquí un ejemplo. De las cuatro versiones que hay del ensayo de Walter Benjamin, ninguna es la definitiva. La única publicada en vida del autor y con su reticente aprobación es la traducción al francés, “L’oeuvre d’art a l’époque de sa reproduction mécanisée”, publicada en 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, nº 5, pp. 40-66. Hasta 1955 no se había editado ninguna versión en alemán. Fue entonces que Adorno publicó “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Walter Benjamin, *Schriften*, ed. de Theodor W. Adorno y Gretel Adorno, con la colaboración de Friedrich Podszus, Frankfurt [del Meno], 1955, vol. 1, 2, pp. 366-405, la aquí denominada tercera versión de un trabajo que Benjamin siguió completando y modificando después de haberle enviado un texto a Gretel Adorno — que es la base de esa edición — para que lo copiara a máquina. La primera versión es una reconstrucción de los editores a partir del material manuscrito encontrado y que en época de la publicación del primero de los tomos de las *Obras*

2 *Ibidem*, *El drama barroco*, p. 207.

3 Benjamin, Walter, “Notizen Svendborg Sommer 1934”, *Aufzeichnungen 1933-1939, Gesammelte Schriften*, VI, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt [del Meno], Suhrkamp, 1985, p. 528.

*Completas* de Benjamin, *Gesammelte Schriften*, tomo I, 2, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser Frankfurt [del Meno], Suhrkamp, 1974, el artículo está en pp. 431-469, se planteó como necesaria por las divergencias manifiestas, que había entre la edición en francés del texto, pp. 709-748 en esa edición, y la publicada por Adorno, que también figura en el tomo I, II, de los *G. S.*, pp. 471-508, como tercera versión. Posteriormente, en la década de 1980, se encontró en el archivo Horkheimer un ejemplar dactilografiado que corresponde a la versión preparada por Benjamin en base a la cual se hizo la traducción al francés, *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, tomo VII, I, Frankfurt [d.M.], Suhrkamp, 1991, pp. 350-384, y en rigor debe ser considerada el texto original y es allí denominada segunda edición. El trabajo de Benjamin es expurgado por motivos ideológicos, atribuibles a la oportunidad, por Horkheimer, pero también por Adorno en la primera versión publicada en alemán y en este caso lo es por divergencias en la consideración de ciertos fenómenos del arte popular que pese a las coincidencias que ambos plantean en sus trabajos marcan una diferencia a nivel teórico.

Los textos se completan con todas las variantes, las notas, apuntes bibliográficos e incluso los pasajes desechados por el autor.



## Avatares de un texto

“Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo mostrar. No sustraeré nada de valor y no adoptaré ninguna formulación conceptual. Pero a los andrajos, a la basura: no quiero inventarlos sino dejarlos que hagan valer sus derechos de la única manera posible: usándolos”.

WALTER BENJAMIN<sup>4</sup>

“Y ya hoy el libro es, como el modo de producción científico actual enseña, una mediación anticuada entre dos sistemas distintos de archivo, ya que todo lo esencial se encuentra en el fichero del investigador que lo ha redactado, y el académico que lo estudia lo asimila a su propio archivo”.

WALTER BENJAMIN<sup>5</sup>

**E**NTRE SEPTIEMBRE Y OCTUBRE de 1935, Walter Benjamin se aboca a la escritura de un texto que define como “breve escrito programático”<sup>6</sup> que se quiere “un intento en la dirección de una teoría materialista del arte”<sup>7</sup>. Exiliado en París, ante la llegada del nazismo, después de haber pasado por Ibiza, Niza,

4 *Gesammelte Schriften*, V, 1, ed. de Ralf Tiedemann, Frankfurt [del Meno], Suhrkamp, 1991, *Das Passagen-Werk*, [N I a, 8], p. 574.

5 *Einbahnstraße*, G. S., IV, 1, ed. de Tillman Rexroth, Frankfurt [del Meno], Suhrkamp, 1991, p. 103.

6 Carta a Werner Kraft, París, 28 de octubre de 1935, *Briefe*, I, ed. de Gershom Scholem y Theodor Adorno, Frankfurt [del Meno], Suhrkamp, 1978, carta 270, p. 699.

7 *Ibidem*.

Skovbostrand — en casa de Brecht —, San Remo — en casa de su ex-mujer, Dora Sophie Pollack —, la situación económica y también las posibilidades de ser reconocido por sus trabajos se deterioran. Hasta entonces ha publicado: *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*<sup>8</sup>, Berna, A. Francke, 1920; Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*<sup>9</sup>, Heidelberg, Richard Weißbach, 1923; *Einbahnstraße*<sup>10</sup>, Berlín, Rowohlt, 1928 y *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>11</sup>, Berlín, Rowohlt, 1928.

Las posibilidades de publicar artículos en revistas y periódicos franceses no estaban abiertas; no había podido acreditarse ante la *Presse étrangère*. Solo quedaba la posibilidad de escribir algún artículo, bajo seudónimo, en la *Frankfurter Zeitung*.

En esa situación, la *Zeitschrift für Sozialforschung*<sup>12</sup> era una posibilidad de mejorar su precaria condición económica y, a la vez, dar a la luz sus trabajos, que

8 *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, traducción al castellano de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 2000.

9 Es la traducción que Benjamin hizo del texto de Baudelaire, con su prólogo: “La tarea del traductor”. Hay traducción al español de este: “La tarea del traductor”, *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

10 *Calle de dirección única, Obras*, traducción de Jorge Navarro Pérez., libro IV, volumen I, Madrid, Abada, 2010; *Dirección única*, traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalaza, Madrid, Alfaguara, 1987; *Calle de sentido único*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2015.

11 *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus. 1990; *Origen del Trauerspiel alemán*, traducción de Carola Pivetta, Buenos Aires, Gorla, 2012.

12 Es la revista del Instituto, que por entonces, cuando ya tenía sede en la Universidad de Columbia, se publicaba en Francia.

considera no solo de actualidad sino de utilidad. El Institut für Sozialforschung<sup>13</sup> ya le había encomendado algún escrito y había subsidiado a Benjamin durante su emigración, pero ahora pasará a ser determinante para el nuevo proyecto, que para Benjamin es una suerte de marco metodológico para todo su trabajo de aquel entonces.

La *Zeitschrift für Sozialforschung* publicaba artículos y reseñas, mayoritariamente en alemán, pero también en francés, inglés e italiano. En el volumen III, de 1934, hay un artículo de Benjamin: “Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers”, pp. 54-77; en el IV, 1935, “Probleme der Sprachsoziologie”, pp. 248-268. Y habrá otros en futuros números, todos en alemán: “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historik”, 6, 1937, pp. 346-380; “Über einige Motive bei Baudelaire”, 8, 1939-1940, cuando ya se editaba en Nueva York. Pero la redacción decide que en este caso el artículo se traducirá al francés, posiblemente para difundir el pensamiento de Benjamin entre los lectores franceses. El traductor elegido fue Pierre Klossowski<sup>14</sup>, que

13 El *Institut für Sozialforschung*, Instituto para la investigación social, que había fundado Felix Weil, nacido en Buenos Aires en 1898 con el mecenazgo de su padre, Hermann, quien había prosperado en el comercio de cereales en Argentina. El Instituto, originariamente establecido en Frankfurt, en 1923, fue trasladado ante el avance del nazismo, primero a Ginebra, después a París y, finalmente, en 1934, a Nueva York. Después de la guerra, en 1951, volvió a Frankfurt.

14 Pierre Klossowski (1905-2001), que ya había traducido a Hölderlin por ese entonces, y que será el autor de *Sade mon prochain*, París, Éditions du Seuil, 1947, *La Vocation suspendue*, París, Gallimard, 1950, *Roberte, ce soir*, París, Éditions de Minuit, 1953, *Le Baphomet*, París, Mercure de France, 1965, *Nietzsche et le Cercle vicieux*, París, Mercure de France, 1969, *La Monnaie vivante*, París, Joëlle Losfeld, 1994 y muchas obras más. Traductor de Scheller, Kafka, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger y también Virgilio y Suetonio.