



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

SWAYED

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Walter Benjamin.

El problema de la técnica en el ensayo

sobre la obra de arte

Tesis que para optar por el título de Licenciada en Filosofía

PRESENTA

Antonieta Martínez Guerrero

ASESOR

Dr. Ricardo René Horneffer Mengdehl

México D.F. / 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción

Walter Benjamin ha generado un interés creciente en las últimas décadas y su ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es uno de sus escritos más emblemáticos.

La presente tesis se enfoca en ese ensayo pues supone, como muchos de los revisionistas benjaminianos, que mantiene una vigencia notable aún después de casi ochenta años de su publicación. La lectura de Benjamin implica aceptar el reto de una aventura intelectual. Quien da un vistazo a las primeras páginas del ensayo sobre el arte, puede percatarse del tono enigmático que imprimió a toda su producción.

El objetivo de la tesis es lograr un acercamiento particular al texto sobre el arte y la reproductibilidad técnica, el cual tiene como propósito subrayar la importancia del problema de la técnica e ilustrar la configuración que Benjamin ofrece de un panorama abierto y lleno de posibilidades para el futuro de la humanidad.

Si bien el título del ensayo de Benjamin señala al arte como tema central, el filósofo tiene la mirada puesta más bien en la técnica y en cómo el desarrollo de ésta ha transformado el mundo de manera profunda e irreversible. Así, la tesis que aquí se presenta busca enmarcar la exposición benjaminiana en torno a la técnica y profundizar en algunos de los conceptos fundamentales de este autor.

Uno de los aspectos más importantes en relación con la técnica como idea central del ensayo sobre la obra de arte es justamente la necesidad de acudir a algunos otros textos de Benjamin para lograr una comprensión global de la propuesta. En ella, la técnica tiene dos facetas y el desarrollo tecnológico figura como una encrucijada donde la última elección del camino a tomar la tiene la humanidad. Benjamin presenta a la técnica como una moneda bifronte, y la decisión que influirá para que ésta caiga de un lado o de otro, no es una cuestión de azar.

Desde el inicio de la investigación surgieron diversos obstáculos para definir algunos de los conceptos básicos de la filosofía benjaminiana. El «aura» y la «imagen dialéctica» fueron los más complicados debido a su hermetismo y a las numerosas interpretaciones que se han hecho de ellos. Sin embargo, acudir a textos como *Los Pasajes*, *El autor como productor* y las *Tesis sobre la Historia*, permitió entender con mayor amplitud aquello que nuestro autor visualizó como una vía alterna a la

destrucción y la deshumanización que el proyecto del progreso había gestado y mantenido.

Benjamin considera que la técnica se transforma y es factible identificar una “primera” y una “segunda” técnica. La primera se encuentra arraigada a la tradición y al sistema total de valores vigente hasta mediados del siglo XIX. Es una técnica que defiende y procura el dominio, primero del hombre sobre la naturaleza, y luego del hombre sobre el hombre mismo.

Para Benjamin, la segunda técnica o «técnica lúdica» asoma en el horizonte poco explorado del siglo XX. Esta técnica rompe con lo antiguo pero, y lo más importante, es que no olvida. De hecho, la «técnica lúdica» es la de la conciencia histórica. Estudia y analiza el pasado sin caer en una postura retrógrada y con una visión abierta al futuro.

Por supuesto, la mención aquí manifiesta es apenas un esbozo de la propuesta benjaminiana en el ensayo sobre el arte. Una de las premisas de las que parte esta investigación y que se mantiene presente a lo largo del texto, es la inclinación de Benjamin por utilizar alegorías en la mayor parte de su obra. Por ello, con la reserva que merece, es plausible decir que el ensayo sobre la obra de arte toca apenas el campo de la estética y del arte en sí. No obstante, utiliza al arte como una compleja alegoría.

Desde el arte es posible reflexionar acerca de una infinidad de ideas: belleza, verdad, valor, tradición, historia, religión y registro son apenas algunos de los conceptos que orbitan en torno al arte y cuya relación ha sido desde siempre la causa de intensivas disertaciones. En cierto modo, Benjamin sabía que el arte le permitiría decir lo que necesitaba; que a partir de él sería posible “materializar” su propuesta. Es por ello que, sin restar importancia al arte como idea sustancial en el ensayo de Benjamin, se entiende como vehículo para exponer el problema de la técnica.

La investigación realizada dio lugar al siguiente texto dividido en tres partes más conclusiones. La primera tiene como objetivo presentar a Benjamin como autor, filósofo y crítico, así como mostrar el contexto en el que se gesta el ensayo sobre la obra de arte. Para ello, se realiza un breve repaso histórico de la evolución de la fotografía y el cine hasta las décadas inaugurales del siglo XX. Acto seguido, se presentan las implicaciones del desarrollo de las nuevas técnicas reproductivas en el ámbito de lo estético para seguir con la exposición de algunos términos benjaminianos como son «acción de shock» y «recepción en la distracción».

En el segundo capítulo se aborda, en esencia, lo que Benjamin denominó la «primera técnica». Para hacerlo llevamos a cabo la exposición en torno a algunos

conceptos clave como son el «aura», «los valores eternos», la «autoridad» y el «arte profano».

A fin de explicar el proceso de cambio que lleva de la «primera técnica» a la «técnica lúdica», esta segunda parte profundiza en la «destrucción del aura» y en cómo la industrialización trajo consigo una crisis en concordancia con el valor material y simbólico del arte, la cual se extiende a otros ámbitos y pone en entredicho los contenidos de la tradición y todo aquello que el ser humano tenía por hecho hasta el surgimiento de la reproductibilidad técnica.

La tercera y última parte de la tesis es una exposición en torno a la «segunda técnica». En el ensayo sobre la obra de arte Benjamin marca las diferencias entre los procesos artesanales y la producción en masa. Para ello toma a la fotografía y al cine como muestra patente de que la reproducción técnica trajo consigo un cambio trascendental en todos los ámbitos. En el momento en el que deja de existir un «original» como pieza única e irrepetible, el valor de los objetos cambia necesariamente y así también la forma en la que el hombre interactúa con ellos. En este capítulo final se explora el sentimiento de pérdida producido por la tecnologización desde un punto de vista distinto. Aunque Benjamin jamás fue un utopista, en el ensayo sobre la obra de arte deja clara una postura en la cual el arte ejerce el papel de “modelo a seguir” y echa mano de las nuevas tecnologías para expandirse. De este modo, el arte, un medio siempre elitista y exclusivo para la clase dominante, tiene la posibilidad de llegar a todos los rincones de la pirámide social.

La «segunda técnica» es, a grandes rasgos, aquella capaz de construir maravillas y reparar los daños cometidos por el afán humano de dominio.

En su momento, Benjamin pudo ver y analizar las posibilidades y los peligros del acelerado desarrollo tecnológico. También fue capaz de ver cómo la transformación de lo humano frente a la máquina trascendía el campo de lo ético y se convertía en un problema metafísico.

Las ramificaciones temáticas que pueden desprenderse del ensayo sobre la reproducción técnica son numerosas; sin embargo, el escrito que se presenta a continuación busca afirmar que todas las ideas nos guían hacia el problema de la técnica.

Capítulo 1: En el laberinto del arte y la estética

I

The recurrent metaphors of maps and diagrams, memories and dreams, labyrinths and arcades, vistas and panoramas, evoke a certain vision of cities as well as a certain kind of life.
Susan Sontag, *Under the sign of Saturn*

La sensación que se experimenta al intentar resolver un laberinto es muy similar a la vivencia que se tiene al adentrarse en los textos de Walter Benjamin. Un safari a través de una jungla de conceptos en el que se requiere explorar todos los caminos y, si es necesario, abrir nuevas sendas con machete en mano. La vastedad de temas que el autor toca en el total de su producción, a veces dificulta el paso del lector y le obliga a afinar sus sentidos para convertirse en un rastreador audaz. Sin descartar la astucia de un Benjamin que incita a la aventura intelectual de forma premeditada, nos encontramos con el mapa confuso de un hombre de su época, un retrato vívido y preciso, casi fotográfico, de su condición histórica.

En *Sobre Walter Benjamin*, Theodor Adorno expresa que “... a Benjamin las catástrofes históricas de su tiempo le negaron la redonda unidad de lo configurado y condenaron a la fragmentariedad a toda su filosofía...”.¹ La injerencia del momento histórico fue un elemento catalizador imposible de ignorar y se manifiesta en todos los momentos de su proyecto inacabado, es decir, de *Los Pasajes*.

El total de su producción quedó marcada con un sello de carácter trágico y formativo. Su afán por «saber perderse», por trazar mapas y transitar lo desconocido, logra reflejarse en un breve escrito titulado *El carácter destructivo*.

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto al curso de las cosas (y la

¹ T.W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 2001. p.35.

prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma.

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejan en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada.²

Estas líneas desvelan algunas de las características más representativas del Benjamin habitante de encrucijadas, del superviviente y el suicida. Una exacerbada sensibilidad aunada a la lucidez que le permitió asimilar los acontecimientos de su época de una forma singular, formaron al pensador de los fragmentos y las cosas olvidadas. Asumió el trabajo de observar en los rincones más secretos de la historia, el arte y la filosofía, y durante su labor se percató de que todos los entes del mundo entrañaban algo más de lo que se lograba percibir a simple vista. En cierta forma, para Benjamin nada era superficial, sólo la mirada y el entendimiento obnubilados, dormidos.

"El joven Benjamin creía en la posibilidad de un conocimiento metafísico del mundo objetivo -experiencia filosófica «absoluta» de la verdad como revelación..."³ y fue así como hizo de la alegoría una pieza fundamental de su filosofía.

El argumento de Benjamin es que, expresada de manera alegórica (como eterno pasaje) o simbólica (como efímera eternidad) la temporalidad penetra toda experiencia, no sólo abstractamente, como historicidad del Ser a la manera de Heidegger sino de modo concreto. Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado sólo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma. La verdad se oculta (como un niño o como una mujer que no nos ama) al enfrentar el lente de la cámara de la escritura, aunque se quede quieta y muestre un rostro amable mientras nosotros permanecemos agazapados bajo la capa negra del fotógrafo.⁴

El mundo que pone ante nosotros es uno inexplorado y, desde esta perspectiva, es necesario avanzar sobre los pasos de Benjamin con el conocimiento de que siempre hay algo que se nos oculta. Este es el laberíntico camino que se presenta al internarse en su obra. Adorno lo describe:

² Walter Benjamín. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp.160-161.

³ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, A. Machado Libros, Madrid, 2001. p.29

⁴ *Ibid.* p.37

Lo que Benjamin dijo y escribió sonaba como si procediera del secreto [...] Sin duda no era difícil imaginárselo como un mago de alto y puntiagudo sombrero, y a veces entregó pensamientos a sus amigos como quien entrega objetos mágicos valiosos y quebradizos [...] El pensamiento de Benjamin no se dejó cortar el paso ni hacia la felicidad sensorial, prohibida bajo sanción por la tradicional moral del trabajo, ni hacia su contrapolo espiritual, la relación con el Absoluto.⁵

La búsqueda de un hilo conductor en los textos de Benjamin es una labor monumental. Sólo se necesita conocer un poco del intensivo trabajo que han realizado los traductores y editores, con el fin de ofrecernos de la manera más ordenada posible sus textos, para darnos cuenta de la complejidad que supone el seguir la hebra para llegar hasta la madeja. Asimismo, al asomarnos a las diversas ediciones que se han llevado a cabo hasta el momento (en habla hispana, por ejemplo), es factible notar que en Benjamin existe más de una madeja, que su obra es una intrincada red de hilos variopintos, de entre los cuales es imposible afirmar la relevancia de uno sobre cualquier otro.

“Más que seguir una ruta trazada de antemano, Benjamin, con la mirada despierta, deambuló por los pasajes de lo que habiendo estado siempre ahí parecía no haber sido pensado nunca”.⁶ Realizó, como propone José Manuel Romero Cuevas en un artículo de la revista *Thémata*⁷, una hermenéutica de lo concreto.

Una vez dicho esto, ¿en dónde habrá de hallarse la entrada para acceder al laberinto que traza un texto como el de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*?

Las distintas formas de acercarse a este texto pueden diferir notablemente. Por una parte, podemos acercarnos desde una perspectiva sociológica, tomar como guía su influencia marxista y proporcionar un interesante análisis que concierne a la filosofía social y a los estudios económicos. Por supuesto, tal lectura queda enteramente validada al considerar su cercanía con el Instituto para la Investigación Social, también conocido como Escuela de Frankfurt, así como su conocida admiración por Brecht y el diálogo continuo con autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Tal perspectiva resulta inevitable. La relevancia que le otorgan diversos autores ilumina un aspecto esencial que, como se ha mencionado con anterioridad, no debe

⁵ T.W. Adorno, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁶ Crescenciano Grave, *La luz de la tristeza: Ensayos sobre Walter Benjamin*, Arlequín, México, 1999. p.12.

⁷ *Thémata*: Revista de filosofía, ISSN 0212-8365, N° 32, 2004, pp. 159-172.

pasarse por alto: el momento histórico. Como señala Bolívar Echeverría, para el tercer decenio del siglo XX:

El Walter Benjamin que había existido hasta entonces, el autor que había publicado hacía poco un libro insuperable sobre el barroco, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, [...] no podía seguir existiendo; su vida se había interrumpido definitivamente [...] Perseguido primero por “judío” y después por “bolchevique”, privado de todo recurso privado o público para defenderse en “tiempos de penuria”, había sido convertido de la noche a la mañana en un paria, en un proletario cuya capacidad de trabajo ya no era aceptada por la sociedad ni siquiera con el valor apenas probable de una fuerza de reserva.⁸

Asimismo, es plausible hilar diversos momentos en los que pareciese necesario acudir a la figura de un Benjamin que tiende hacia lo místico dada su proximidad con Gershom Scholem, los temas judíos (en especial los relacionados con la cábala) y sus intensas lecturas de Franz Rosenzweig.

Este es quizás uno de los particulares laberintos que dicho autor solía regalar en sus escritos. La dificultad para acercarse a la obra de Benjamin, es menos una cuestión intelectual que reflexiva. No es por el número de referencias ni por un gran cúmulo de información necesaria, sino por un ejercicio de atención y paciencia. Leer a Benjamin exige descifrar con cierta calma cada una de las rutas que esbozó, algunas inconclusas y muchas otras fragmentadas.

Los temas recurrentes de Benjamin son, característicamente medios de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y experiencias como ruinas. Comprender algo es comprender su tipografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse.⁹

Sin olvidar las guías que se han trazado para la comprensión del ensayo sobre la obra de arte, sobre todo aquellas que puntualizan la importancia del momento histórico, cabe decir que Benjamin responde a la figura del escritor visionario, del filósofo-literato capaz de trascender las fronteras del “instante” que contextualizó su producción. El continuo abordaje de sus planteamientos demuestra la actualidad de los mismos aún después de casi un siglo de su realización.

El ensayo sobre el arte de Benjamin es una constelación de conceptos que se sostiene a partir de la tensión que existe entre sus diferencias. Historia-Naturaleza,

⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Intro. Bolívar Echeverría], Itaca, México, 2003. p. 10.

⁹ Susan Sontag, *Bajo el Signo de Saturno*, Lasser Press, México, 1981. p.115.

Fugacidad-Eternidad, Cultura-Barbarie, Unicidad-Reproductibilidad, Valor de culto-Valor para la exhibición y Obra aurática-Obra profana, son algunas de las representaciones dialécticas que Benjamin utiliza para ilustrar el pasado, el presente y una propuesta para el futuro de la humanidad. En el centro del mapa se encuentra el problema de la técnica.

II

Como epígrafe de la tercera edición de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se halla una cita de Paul Valéry que dice:

... el acercamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello [...] Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.¹⁰

En este pasaje, Valéry señala como «antigua» la tendencia que rige los pasos de las Bellas Artes a través de la historia y menciona la injerencia de los medios técnicos en la concepción del espacio y el tiempo (como sucede con la fotografía y el cine), factor que inaugura una revista de posibilidades al desencuadrar el concepto mismo de *arte*.

A pesar de que dicho epígrafe se halla únicamente en una de las versiones publicadas del ensayo, es una guía básica y clara de lo que Benjamin considera como la opción idónea para abordar las técnicas de reproducción como una herramienta capaz de transformar el paradigma del arte y de la producción cultural.

Para comprender mejor la propuesta benjaminiana, es necesario hacer un breve repaso del desarrollo de las técnicas que el autor subraya como las más relevantes en este proceso de cambio, es decir, la fotografía y el cine. Ambas disciplinas marcaron un antes y un después de la historia del arte y Benjamin fue testigo de esa transición. Fue un atento espectador de la metamorfosis y, como se verá con mayor profundidad a lo

¹⁰ Walter Benjamin, *Discursos...*, p. 17.

largo del presente texto, vio en ella la oportunidad de hacer del arte un “vehículo” para la acción revolucionaria.

III

El contexto histórico en el que se ha de comprender *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* justifica en gran medida la factura visionaria que Walter Benjamin entregó en el escrito.

Así como el “ángel de la historia” intenta lazar sus recuerdos con una mirada hacia el pasado, Benjamin transita por las palabras con cierto dejo melancólico. Asimismo, avanza de súbito hacia el horizonte de una actualidad siempre presente, arrastrado por la vorágine del progreso que no ofrece muchas más opciones para continuar.

Tal y como Benjamin diera inicio a su ensayo en torno al arte, al decir que «la obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción»¹¹, la intrínseca relación entre el quehacer artístico y las técnicas reproductivas alcanzarían niveles inimaginables a las puertas de una nueva época.

Durante el siglo XIX, Nicéphore Niépce, Louis Jacques M. Daguerre y Henry Fox Talbot, liberaron a la imagen de las profundidades de una caja de madera.

Niépce brindó un nuevo soporte para el reposo de la realidad: la heliografía¹². Daguerre encontró el modo de aprisionarla nuevamente, al lograr fijarla en un positivo a partir del daguerrotipo¹³. Finalmente, Talbot¹⁴ definió el rumbo de la fotografía.

En contraste con aquellos que procuraban rivalizar con el pintor utilizando cámara y lentes, fueron centenares quienes usaron la fotografía, simple y directamente, como medio de registrar el mundo en su derredor. La capacidad del

¹¹ *Ídem*.

¹² Procedimiento fotográfico que se dividía en *heliograbados* (reproducción de grabados) y *puntos de vista* (imágenes tomadas del natural). Para su realización se hacía uso de la cámara oscura y soportes sensibles a la luz como papel, cristal, estaño y cobre. El tiempo de exposición de la placa a la luz era aproximadamente de dos horas.

¹³ Invento atribuido a Daguerre aunque, en realidad, desarrollado casi enteramente por Niépce. El daguerrotipo fue un procedimiento a partir de una capa de nitrato de plata extendida sobre una superficie de cobre. A pesar de haber sido un procedimiento en el que, al no existir negativo sólo permitía una copia única de la imagen, logró perfeccionar todos los intentos por fijarla de manera permanente, al sumergir la placa en una solución de cloruro sódico y tiosulfato sódico. El tiempo de exposición a la luz para captar la imagen era entre 15 a 20 minutos.

¹⁴ Científico filólogo inglés que desarrolló el calotipo; procedimiento mediante el cual se obtenían imágenes en negativo a partir de papel tratado con nitrato de plata, yoduro de potasio y ácido gálico. Con el negativo era posible reproducir la imagen infinito número de veces. Dicha técnica se perfeccionó hasta lograr un tiempo de exposición de 30 segundos.

medio para trasladar un detalle casi infinito, para captar más de lo que el fotógrafo mismo veía en el momento preciso, y para multiplicar esas imágenes hasta una cantidad casi ilimitada, acercaron al público una riqueza de registros de imágenes que excedía todo lo que se hubiera conocido antes. En todo el mundo los fotógrafos estaban registrando la historia cuando se producía, la apariencia de sitios alejados, que a menudo no habían sido ni siquiera explorados, con la gente que en ellos vivía, los «paisajes» familiares que los viajeros creían dignos de ver y recordar, y también los logros más recientes de la arquitectura y de la ingeniería.¹⁵

En vísperas del siglo pasado, George Eastman inventó el carrete de papel y fundó la *Eastman Kodak Company*. Para ese entonces, la “mística” que flotaba alrededor de las primeras técnicas fotográficas se esfumó ante la producción de cámaras que facilitaban su uso masivo. Los tiempos de exposición fueron notablemente reducidos y los costos, al principio tan altos como los de los retratistas pictóricos, se abarataron con enorme rapidez. Lo que al inicio daba razón de su valía por su carácter extraordinario, fue transformado en un producto cotidiano.

El *slogan* publicitario de Eastman, «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», era exacto, y atrajo la atención de su público [...] Las placas secas, cómodas de fácil sensibilidad, la película de una velocidad sin precedentes, la facilidad del procesado y la impresión, las lentes rápidas, los obturadores de ágil funcionamiento, las cámaras manuales: todos esos progresos técnicos llevaron a que los aficionados sin práctica se dedicaran al uso casual de la fotografía¹⁶.

Cuanto más incidían agentes mecánicos en la producción artística, el concepto mismo de «obra de arte»¹⁷ se veía comprometido a transformarse por completo, y el *slogan* de Kodak fue quizás uno de los reflejos más prístinos de aquellos momentos de cambio. La intervención de la fotografía en el “imperio de la pintura” introdujo una discusión aún vigente en torno a las cualidades artísticas de una y otra disciplina. Si durante siglos una buena parte de la ambición del pintor residía en captar la realidad formal y, con su habilidad técnica, ser capaz de plasmarla con la mayor exactitud

¹⁵ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 85.

¹⁶ *Ibid.* p. 129.

¹⁷ Al decir «obra de arte» en el sentido tradicional, se hace referencia a la creación artística de carácter único e irrepetible. Es el tipo de obra auspiciada y promovida por las clases influyentes y juzgada a partir de parámetros específicos como: su belleza, la maestría de su hechura, su realismo, su contenido simbólico y su composición, por señalar alguno de los más importantes.

posible sobre un lienzo, la aparición de la fotografía (y sobre todo su popularización), era el anuncio de que tenían que buscarse nuevos derroteros.

Por otra parte, como se explicará a continuación, el teatro encontró momentos complicados ante la aparición del cine. A pesar de que el cinematógrafo tuvo inicialmente una recepción popular al presentarse en las ferias, sólo fue necesario un corto periodo de tiempo para que se diera su consolidación definitiva como un medio artístico.

Desde la conofotografía de Muybridge¹⁸ y el experimento denominado *El caballo en movimiento*¹⁹ (1872-1878), la idea de utilizar secuencias de imágenes fijas con el fin de generar la ilusión del movimiento desató la carrera inventiva. El zootropo²⁰ inspiró la creación del zoopraxiscopio (1878)²¹, que era un aparato que mezclaba las posibilidades del zootropo y la linterna mágica. Poco después, Thomas A. Edison le encarga a William Kennedy Dickson la elaboración del primer kinetoscopio y realizan la primera proyección pública en 1891.

En 1895, los hermanos Lumière presentan en el *Salon Indien* en París el primer cinematógrafo. Con proyecciones de escenas cotidianas e imágenes documentales, este invento estuvo a punto de quedar como algo novedoso pero inútil. Fue en 1902 que George Méliès ofreció al público la obra cinematográfica con efectos especiales llamada *Viaje a la Luna*. Fue gracias a Méliès y su “fábrica de sueños” que la cinematografía logró un verdadero impacto en los espectadores y en los inversionistas, pues demostró que este medio ofrecía una enorme gama de posibilidades creativas y, sobre todo, económicas.

Hasta el momento en el que el cine demostró que podía generar obras capaces de trascender la realidad misma y de narrar historias, fue que llamó la atención del mundo y se vio en él un gran negocio. Para 1904, en Francia se creaban las primeras películas “de arte”, y en menos de una década, los modestos salones de proyección que

¹⁸ Eadweard Muybridge (1830 – 1904). Fotógrafo inglés reconocido por lograr foto secuencias de cuerpos en movimiento utilizando el colodión húmedo, técnica en la cual se empleaban placas de vidrio en lugar de película y que requería largos tiempos de exposición.

¹⁹ Este experimento de Muybridge inició en 1872, cuando le encargaron resolver, por medio de la fotografía, la duda de si los caballos elevan las cuatro patas en algún momento de su carrera. Como el fotógrafo empleaba la técnica del colodión húmedo, era muy complicado congelar el movimiento del animal en las imágenes. Tardó cinco años y tuvo que inventar el obturador mecánico y el temporizador para lograrlo.

²⁰ El zootropo era un cilindro que, al asomarse por una ranura y hacerlo girar, daba la impresión de presenciar el movimiento de los objetos plasmados en la secuencia de imágenes que tenía en su interior.

²¹ Invento de Muybridge y considerado como el primer proyector.

ostentaban las ferias se convertían en cómodas salas dispuestas a recibir a grandes cantidades de espectadores.

Por su parte, el teatro sobrevivió y se mantuvo vigente; sin embargo, el impacto que el cine generó en el ámbito teatral fue importante.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el teatro realista tuvo un gran impulso. La compañía creada en 1897 por Stanislavski y Vladimir Nemiróvich-Dánchenko y denominada Teatro de Arte de Moscú, puso en boga obras de Chéjov y Máximo Gorki. En Francia, el Teatro Libre de André Antoine propuso un estilo que buscaba generar representaciones con el mayor realismo posible. Uno de los requisitos era que sus actores imaginaran la presencia de un cuarto muro en el escenario, el cual les permitiera ignorar la presencia de los espectadores y así llevar a cabo una actuación natural, mientras el espectador juega el papel de un *voyeur* discreto que fisgona a través del cerrojo.

Para la segunda y tercera décadas del siglo XX, el realismo como fórmula teatral fue remplazado por nuevas propuestas. Sin importar qué tanto se esforzaran los actores en el escenario o las técnicas teatrales en reproducir un realismo creíble, era imposible recrear los resultados del cine. Así, el teatro movió sus fronteras y dio lugar a proyectos experimentales como el “teatro dentro del teatro” de Pirandello, el “realismo no ilusionista” (o teatro épico) de Brecht y el “teatro poético o simbólico” de Valle Inclán y Federico García Lorca.

En el ensayo sobre la reproductibilidad técnica Walter Benjamin cita a Pirandello, quien expone la diferencia entre el actor de teatro y el de cine. A este último lo llama «intérprete de cine»²² y es el que realiza su actuación ante un sistema de aparatos (cámaras y demás artefactos requeridos para la grabación) en lugar de hacerlo ante un público. En la actualidad esta diferencia parece evidente y lejana de cualquier polémica, pero en aquel momento, como sucede con Pirandello, el trabajo del actor cinematográfico y el modo en el que el cine crea y experimenta a través del montaje, generó desconcierto e incomodidad en el mundo del teatro.

²² “El intérprete de cine se siente como en el exilio. Exiliado no solamente de la escena sino incluso de su propia persona. Percibe con oscuro desconcierto el vacío inexplicable que aparece por el hecho de que su cuerpo se convierte en una ausencia, se desvanece y es privado de su realidad, de su vida, de su voz y de los ruidos que hace al moverse, para convertirse en una imagen muda que tiembla un instante sobre la pantalla para desaparecer inmediatamente en el silencio [...] Es este pequeño sistema de aparatos el que usará su sombra para actuar ante el público; él, por su parte, deberá contentarse con actuar para ese sistema”. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica...* p. 69.

No debe sorprender que sea precisamente un hombre de teatro como Pirandello quien, al caracterizar al intérprete de cine, toque involuntariamente el fundamento de la crisis que vemos afectar actualmente al teatro. Nada hay, en efecto, como el escenario teatral, que sea más decididamente opuesto a una obra de arte tomada ya completamente por la reproducción técnica o, más aún -como en el cine-, resultante de ella [...] El actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a menudo, esto le está prohibido. Su desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjuntado a partir de muchos desempeños singulares.²³

El oficio de actor, que antes era exclusivo del teatro, sufrió transformaciones. En el cine, por ejemplo, no existía la necesidad de que los actores tuviesen experiencia, cualquier persona con conocimientos básicos de actuación podía realizar un trabajo aceptable, pero cuando se hizo el intento de trasladar a algunas de las “estrellas de la pantalla grande” al teatro, el fracaso fue total.

De la misma forma en la que el cine ganó adeptos y se convirtió en una lucrativa industria, el teatro se enfrentó a un público que ahora buscaba algo distinto en el escenario.

A lo largo de este trayecto (pintura-fotografía-cine), el ser humano experimentó una metamorfosis acelerada. Una vorágine que habría de arrastrar al ser humano de manera intempestiva durante todo el siglo XX y que, ahora lo sabemos, tendría una aceleración creciente ante cada década cumplida.

En palabras de Benjamin, la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte:

... desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo [...] Pero las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron juego de niños comparadas con las que aguardaban a esta última en el cine.²⁴

IV

²³ *Ibid.*, p. 70-71.

²⁴ Walter Benjamin, *Discursos...*, p. 32.

En el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin enfatiza la relación primordial entre la aparición de este nuevo catálogo de posibilidades y la cultura de masas. En el instante en el que la obra de arte se convierte en un producto para su exhibición multitudinaria, la noción de «experiencia» se ve directamente afectada. Al referirnos a la «experiencia» con base en la definición aristotélica que la explica como «el conocimiento de las cosas singulares» adquirido gracias a múltiples recuerdos de una misma cosa²⁵, es factible imaginar las diversas formas en las que la creciente intervención de la máquina entre el hombre y el mundo forjó una revolución en el *corpus* del conocimiento.

Como explica Susan Buck-Morss en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*:

La comprensión crítica que tenía Benjamin de la sociedad de masa quiebra la tradición del modernismo [...] haciendo estallar la constelación de arte, política y estética en la cual, para el siglo XX, esta tradición se había coagulado.²⁶

La fórmula de arte más belleza igual a estética, que se había enraizado en la tradición moderna (y que incluso hoy en día puede leerse en algunos diccionarios), queda desmembrada en el ensayo de Benjamin. Así:

... será útil recordar el significado etimológico original de la palabra 'estética', porque es precisamente hacia ese origen hacia donde nos vemos conducidos a través de la revolución de Benjamin [...] *Aisthesis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material [...] Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el *sensorium* corporal.²⁷

Aunque la pintura, el teatro y las demás disciplinas artísticas implicaban un velo entre los sentidos y lo real, con la fotografía y el cine sucedía algo distinto. El velo era transparente, pero eso no significaba que dejase de existir.

Al hacer referencia al “velo” se intenta expresar metafóricamente al entramado simbólico que actúa en la función representativa del arte, y que se halla disimulado en la función reproductiva de la fotografía y el cine. Mientras que en la primera las imágenes tienen un sentido simbólico que pretende capturar lo esencial de lo representado, en la segunda la imagen se muestra como una copia exacta de lo real donde aparentemente no

²⁵ Aristóteles, *Metafísica*, I 980b29.

²⁶ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona, Buenos Aires, 2005. p. 172.

²⁷ *Ibid.* p.173.

interviene ningún factor representativo. El “velo” es entonces esa distancia simbólica entre lo representado, la representación y su interpretación.

Después de más de un siglo de convivencia con los medios mecánicos de reproducción y el surgimiento de los medios electrónicos, el hombre del siglo XXI puede afirmar la obvia presencia de un velo en la obra fotográfica y cinematográfica. La semiótica, por ejemplo, ha dirigido buena parte de sus estudios hacia las imágenes producidas para su exhibición, como los anuncios publicitarios y la fotografía periodística. En la actualidad no cabe duda de que la imagen, bajo cualquiera de sus presentaciones, entraña una red de significados en la cual participan activamente tanto el productor como el espectador.

Tal y como expresa Gombrich en *La Historia del Arte*, “Hemos llegado a darnos cuenta cada vez más, desde aquellos días –en los que se dio el *boom* de la fotografía y la pintura optó por el rumbo del Impresionismo- de que nunca podemos separar limpiamente lo que vemos de lo que sabemos”.²⁸

Quizá la impresión más profunda dejada por la aparición del cine y la fotografía a finales del siglo XIX fue para aquellos que se percataron, a diferencia del gran público asombrado por la “magia” de las cajas que capturaban la realidad, de que dichos medios mecánicos no quedaban fuera del ámbito de la ilusión y que, sobre todo, su mayor logro era perpetuar la ilusión de la no-ilusión: un espejismo capaz de confundir al espectador al punto de hacerle creer que lo que observa es la imagen fiel del objeto, carente de cualquier medio interpretativo.²⁹ En pocas palabras, transmitir la idea de que el objeto es “capturado” en lugar de ser “representado” a partir de un proceso técnico específico. Esta realidad virtual, reproducible y manipulable, anunciaba el peligro de ser admitida como no ilusoria y de tal modo, empañar la experiencia, confundirla, hacer del ojo y la lente una misma cosa y limitar la realidad al marco de una pantalla.

V

En términos de «experiencia», la ilusión de la no-ilusión establece parámetros desconocidos para la estética. La relación entre lo real y su imagen reproducida invita a

²⁸ E.H. Gombrich, *La Historia del Arte*, Debate, Madrid, 1997, p. 562.

²⁹ Un poco como lo que André Antoine intentó hacer con el Teatro Libre y a lo cual Brecht respondió con su Teatro Épico. En general, Brecht deseaba que el espectador estuviese siempre consciente de que presenciaba una obra teatral y de que el actor compartiera tal conciencia al asumir plenamente su posición como una persona que interpreta a un personaje frente a un público.

un juego de espejos y conduce al arte hacia los límites que la modernidad³⁰ había mantenido como convencionales.

Ante la aparición de la fotografía, la pintura encontró una “libertad” que sólo había experimentado a medias al ser abolidas las imágenes religiosas de los templos, a causa del protestantismo.

Durante siglos, la Iglesia Católica fungió como principal mecenas de pintores y escultores y estableció, por tanto, los parámetros de producción de las obras. El tema que prevalecía en aquel arte era el religioso y los encargos realizados a los artistas, tenían como finalidad la exaltación del espíritu religioso de los fieles así como la catequización con ayuda de las imágenes en los templos. El arte era el aparato adoctrinador y continuó ejerciendo ese papel hasta el momento en el que el protestantismo hizo sacudir los cimientos del catolicismo. En los países protestantes, la arquitectura y la decoración de las iglesias se volvieron cada vez más sobrias y los artistas se vieron en la necesidad de hallar nuevos mecenas. Hasta la aparición de la fotografía, la realización de retratos les ofreció una generosa fuente de empleo y los encargos fueron provistos en mayor medida por particulares. De igual forma, la idea del artista autónomo cobró fuerza y junto con ella el auge de las galerías. En cierta medida el arte se libró de las ataduras temáticas y de los estilos impuestos por la institución eclesiástica, pero las exigencias de un nuevo público emergente que se caracterizaba por el ardido consumista representó un reto para el pintor de la época.

Precisamente fue la sensación de seguridad lo que los artistas perdieron en el siglo XIX. La ruptura con la tradición había abierto un campo ilimitado para escoger; en ellos estaba decidir si querían pintar paisajes o dramáticas escenas del pasado [...] Pero cuanto mayor se había hecho el campo para elegir, menos fácil se había vuelto el que los gustos del artista coincidieran con los de su público.³¹

El posicionamiento de la clase media como productora y consumidora esencial del capital material, tendría necesariamente fuertes consecuencias en la producción y el consumo del capital simbólico. Gombrich señala a dicho grupo social como una «clase

³⁰ Por «modernidad» se entiende aquí un concepto de índole histórico y filosófico que tiene como fundamento a la razón y como meta al progreso. Es el contexto y motor de la Ilustración, es decir, la búsqueda por el conocimiento universal, la desmitologización del mundo y el desarrollo técnico y científico. Para Benjamin (como para Adorno y Horkheimer), la «modernidad» es un proyecto fracasado. Primero, debido a que no logró concretar todos sus objetivos y segundo, porque aquellos que llegaron a ejecutarse, sobrepasaron los límites de los resultados esperados. Tal es el caso de la supremacía de la ciencia como base del nuevo mito, la deshumanización como consecuencia del desarrollo industrial y el fortalecimiento del capitalismo como sostén de la ideología imperialista.

³¹ E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 501.

media sin tradición»³², es decir, sin la formación “aristocrática” del gusto artístico que había sido heredada y conservada por las clases imperantes durante los siglos precedentes.

El arte brincaba a las calles, a la vida cotidiana. Los integrantes de la «clase media sin tradición» deseaban adquirir obras que se asemejasen a aquellas que colgaban en las paredes de las casas de los poderosos, pero como sus conocimientos en materia de arte eran escasos y buscaban hacerse de dicho patrimonio a un bajo costo, era frecuente que sus compras fuesen un parámetro poco confiable en cuestión de “calidad artística”. No obstante, ellos tenían el dinero. Si el artista se negaba a complacer una demanda tan amplia, se condenaba a la marginación.

Ahora, cuando esta unidad de tradición había desaparecido, las relaciones del artista con su cliente pasaron a ser demasiado tirantes por lo general. El gusto del comprador se había fijado en un sentido; el artista no se sentía conforme con él para poder satisfacer su demanda. Si se veía obligado a atenderla porque necesitaba dinero, sentía que había hecho concesiones, y perdía en su propia estimación y en la de los demás. Si decidía no seguir más que su voz interior y rechazar cualquier encargo que no coincidiese con su idea del arte, se hallaba literalmente en peligro de morir de hambre.³³

Por lo tanto el artista, así como la producción artística en general, se encontraba en una disyuntiva: complacer a una cartera de clientes o aprovechar la liberación de los cánones tradicionales con el fin de expresar sus ideas.

El poder del consumidor se acrecentaba y la capacidad de cubrir tal demanda se convertía en la finalidad primordial de los productores de la época. La eficiencia lograda a partir de la implementación de grandes maquinarias y la optimización de los tiempos de producción, permearon la dinámica del mercado en todos sus niveles. La cultura, así como todos sus actores, debían hallar los medios para insertarse en esta dinámica vertiginosa, y tanto la fotografía como el cine fueron piezas clave para armar el rompecabezas de “necesidades” que solicitaba la clase media en cuestión de entretenimiento. Esa era la principal demanda, no la producción de obras complejas que restregaran en la cara del consumidor la sencillez con la que se había educado, sino la factura de obras capaces de transmitir un mensaje concreto, digerible y estimulante, en pocas palabras, entretenido.

³² *Ibid.* p. 502.

³³ *Ibid.* p. 501.

A Benjamin le resultaba inquietante no sólo esta nueva impresión cultural en el papel de la historia, sino la transformación que trajo consigo en cuanto a los modos de recepción de este innovador catálogo.

La «acción de *shock*», como le llama Benjamin, mantiene una relación directa con el acostumbamiento, con la «recepción en la distracción». En ella no existe la contemplación ni el recogimiento que puede experimentarse ante una obra pictórica de otros siglos, un recogimiento que, por ejemplo, exige cualquier obra de Caravaggio.

En la pintura titulada *El entierro de Cristo*, el espectador se halla frente a una imagen que arranca al pasaje bíblico de sus páginas. A pesar de que ésta es una temática bastante común en un sinnúmero de obras, Caravaggio ofrece una perspectiva distinta y, para su tiempo, muy arriesgada. Al dirigir la mirada hacia la figura de Cristo es factible notar un rostro y un cuerpo humanos.

A diferencia de las múltiples representaciones en las cuales Cristo se halla rodeado por un halo divino y una caravana de ángeles, el pintor se esmera en acentuar el hecho de que nos hayamos frente a la figura de un hombre de carne y hueso. Los ojos cerrados, la boca semiabierta y los músculos marcados lo indican, pero ante todo, el peso del cuerpo. Al mirar con detenimiento las manos y los gestos de los hombres que sostienen a Cristo, es posible detectar que aquel cuerpo inerte no es menos pesado que cualquier otro cadáver. El hombre de la derecha le sostiene con gran dificultad y se esfuerza en no dejarlo caer. El de la izquierda le observa sorprendido. ¿Cómo puede el hijo de Dios estar muerto? Pues no cabe duda, ni por un segundo, de que Cristo ha fallecido como cualquier mortal.

Para Benjamin, el recogimiento consiste en esta necesidad de atención única. Primero, porque es de Caravaggio, un pintor que ya no podrá volver a hacer ésta ni ninguna otra pintura. Segundo, porque *El entierro de Cristo* es original. Sin importar cuántas réplicas existan alrededor del mundo, sólo hay una obra realizada en su tiempo y por la mano de este artista.

En el momento de la contemplación, el espectador es llevado dentro de la obra. Así, *El entierro de Cristo* nos traslada al tiempo de Caravaggio, nos arrastra hacia su estudio, nos abre una ventana hacia su vida y hacia aquella lucha personal que emprendió para lograr la redención. Por unos instantes nos encontramos *en* Caravaggio y vemos desde sus ojos, pensamos desde su mente. En cambio, la «recepción en la distracción» implica un acontecimiento totalmente contrario. Mientras en el recogimiento el espectador se funde con la obra, en la «recepción en la distracción» la

obra se funde con el espectador, un espectador de grandes dimensiones semejante a una enorme mancha viviente: la masa.

Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción. En este punto es necesario mirar las cosas más de cerca. Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea.³⁴

En este pasaje, Benjamin menciona al «amante del arte», quien puede ser tanto el artista como el espectador. ¿Qué sucede entonces cuando el artista y el espectador, la obra y el «amante», se transforman en *entertainers* y diversión?

En la «recepción en la distracción» la obra se desvanece. Se vuelve un elemento más en el paisaje, desaparece el sobrecogimiento y la catarsis; acontece una desconexión entre la percepción y la reflexión de modo que pareciese que ya no hay algo por conocer³⁵. Es el acto de la sola recepción del estímulo sensorial, donde no hay cabida para el procesamiento de la información.

La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas en la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. A esta forma de recepción el cine responde con su acción de shock. Y se convierte así, en esta perspectiva, en el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos.³⁶

La «acción de *shock*» es entonces un golpe, o bien, una serie constante de golpes al *sensorium* que inhiben la retención. Es la anestesia provocada por el dolor, el *knock-out* asestado por el médico para poder realizar una operación.

La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el shock. Aquí, como raramente en otras ocasiones, Benjamin confía en un hallazgo específico de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos [...] del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria.³⁷

³⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 92, 93.

³⁵ En tanto que no hay una aprehensión de lo experimentado.

³⁶ *Ibid.* pp. 94-95.

³⁷ Susan Buck Morss, *op. cit.*, p. 187.

En cierta forma, la realidad desde la «acción de *shock*» es una avalancha de estímulos de tal magnitud, que es imposible de ser procesada por la conciencia. El *sensorium* es el único que recibe la información del exterior y, como una capa impermeable, la conciencia salvaguarda al resto del organismo. Así, “Percepciones que antaño ocasionaban una reflexión consciente son ahora el origen de impulsos de shock que la conciencia debe parar”³⁸.

Entretanto, la memoria queda inscrita en un formato maleable como lo es el negativo o el filme cinematográfico. Si en tiempos anteriores se llegó a pensar que la memoria correspondía a lo escrito, ahora ésta es almacenable en latas. Tal vez, la mayor relevancia de este hecho consiste en que el formato visual de la memoria fue considerado como una realidad patente.

El fenómeno esencial de la escritura ortográfica denominada fonológica es la *exactitud* del registro de la voz antes que la exactitud del registro *de la voz*: la cuestión es el registro antes que la voz. La fotografía, asimismo, es un registro exacto [...] En efecto, la foto nos mantendrá al margen de las tentaciones "fonocéntricas". Y nos permitirá descubrir también que, al lado de la escritura ortográfica, existen otros tipos de registros exactos; a este conjunto lo denominaremos los soportes *ortotéticos* de la memoria.³⁹

Más que una representación, el formato visual de la memoria mantiene una correspondencia total entre la realidad y su soporte fotográfico y videográfico, es su «soporte ortotético». Así, tomar una fotografía, grabar un instante, equivale a tenerlo para siempre en un presente continuo.

En la actualidad se sabe que cualquier soporte visual es posible de ser editado y transformado por entero. También se tiene en cuenta que tanto la fotografía como el cine dependen tanto del ojo del operador de la cámara como de la disposición del espectador.

La fotografía y el cine no dejan de ser representaciones; sin embargo, el *boom* de la tecnología nos trae de vuelta ese aire de novedad, de impresión y de furor por querer capturar la realidad a cualquier costo.

De la misma manera en que ahora las personas adquieren y hacen uso de las cámaras digitales, en el siglo XIX era usual percibir a la gente sobre la gran pista de la carrera tecnológica. El tener la realidad “a la mano”, el poder guardar y tener acceso a una cantidad desmedida de información es algo que vivimos cotidianamente, por lo cual

³⁸ *Ibid.*, p. 188.

³⁹ Bernard Stiegler, *La Técnica y el Tiempo* [Vol. 2], Ediciones Hiru, Hondarribia, p. 27.

podemos imaginar sin mucho esfuerzo el impacto que causó el avance tecnológico en la época de Benjamin.

Si se retoma una vez más la concepción aristotélica de «experiencia», se logra percibir la lejanía histórica de dicho término ante la relación actual entre el ser humano y su realidad. El conocer se reduce al solo acto de ver y la memoria deja de ser una acción ligada a la *episteme* para convertirse en un enorme almacén de imágenes y sonidos. Al fin y al cabo, ¿para qué se necesita la memoria si se puede conservar el tiempo siempre presente?

El problema de la memoria *versus* la técnica se expresa ya en el *Fedro* de Platón, donde se exalta la importancia de la oralidad sobre la escritura. En este diálogo, Platón relata a Fedro la historia del dios egipcio Theuth, autor de la geometría, el cálculo, la astronomía y los caracteres escritos.

En dicha historia, Theuth va a visitar al rey Thamus con el fin de darle a conocer las ventajas de sus inventos; sin embargo, Thamus le contesta con un reproche, sobre todo respecto de la escritura. Y aunque Theuth le asegura que dicho arte era el «elixir de la memoria y la sabiduría», Thamus responde contundente:

¡Oh ingeniosísimo Theuth! Una cosa es ser capaz de engendrar un arte, y otra ser capaz de comprender qué daño o provecho encierra para los que de ella han de servirse [...] —este arte— producirá en el alma de los que lo aprendan el olvido por el descuido de la memoria, ya que, fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí. No es, pues, el elixir de la memoria, sino el de la rememoración, lo que has encontrado.⁴⁰

Al considerar la definición de experiencia elaborada por Aristóteles en la *Metafísica* y añadir que en el mismo texto se expresa que “...la experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar⁴¹”, ¿qué puede entonces decirse acerca de un arte que enajena la memoria?

En este sentido, la «acción de *shock*» resulta ser un acto de agravio en contra de la experiencia y, por lo tanto, de la memoria.

El futuro de la técnica aparece entonces como un escenario escalofriante en el que el individuo juega el papel del autómatas y sus operadores se reducen a un grupo privilegiado: el de los técnicos. Sin embargo, Benjamin no se limitó a cerrar el capítulo

⁴⁰ Platón, *Diálogos*, Fedro 275^a.

⁴¹ Aristóteles, *Metafísica*, I 981^a4.

de este problema acosado por la evidente tendencia que anunciaba dicho futuro, sino que, una vez más, *no se dejó cortar el paso* y dio al concepto de «*shock*» un sentido distinto al que le asigna su explícita relación médica con el trauma.

Como se verá más adelante, es la «acción de *shock*» la que habrá de lograr el desvelamiento de la ilusión de la no-ilusión y el desarrollo técnico del arte habrá de tener injerencia de primer orden en dicho proceso.

Capítulo 2:

La primera Técnica y la destrucción del aura

I

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.
Gabriel Celaya, *La poesía es un arma cargada
de futuro*.

La cadena de preguntas que se desprende del cuestionamiento sobre la experiencia y la memoria en relación con la reproducción técnica, desemboca en una pregunta difícil de responder: ¿Qué habría pasado si Aristóteles hubiese conocido los avances técnicos de la reproducción como la fotografía o el cine?

Para Aristóteles, “... la experiencia se genera en los hombres a partir de la memoria: en efecto, una multitud de recuerdos del mismo asunto acaban por constituir la fuerza de una única experiencia⁴²”. En ella se funda el conocimiento del experto.

En el ensayo sobre la obra de arte, Walter Benjamin señala la causa fundamental por la cual la aparición de dichas técnicas posicionan al hombre contemporáneo en el otro extremo de la cultura griega.

Los griegos sólo conocieron dos procedimientos de reproducción técnica de obras de arte: el vaciado y el acuñamiento. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que ellos podían producir en masa. Todas las demás eran únicas e imposibles de reproducir técnicamente. Por esta razón debían ser hechas para la eternidad. Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte.⁴³

Si recurrimos a Aristóteles cuando dice que “Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes⁴⁴”, es posible señalar el distanciamiento que sufrió el arte de la experiencia (*empeiría*) ante

⁴² Aristóteles, *Metafísica*, I 980^b28.

⁴³ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 60.

⁴⁴ Aristóteles, *Metafísica*, I 981^a5.

el desarrollo de las técnicas de reproducción. El arte (*techne*) implicaba universalidad, y aquel que poseía el arte era portador de un conocimiento universal capaz de ser aplicado a una obra de la misma categoría. Así, la obra de arte albergaba tal saber tanto en su hechura (dispuesta para aguantar los estragos del tiempo) como en su significado (también universal y eterno). De ahí parte la comprensión de eso a lo que Benjamin denomina como «valores eternos del arte» y la oposición que sugiere entre su presente y el mundo griego.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin distingue entre dos tipos de técnica. La *primera técnica* se relaciona directamente con la obra de arte aurática y su valor de culto, que es precisamente la técnica de los griegos y los valores eternos. La *segunda técnica* se identifica con el arte profano, la reproducción técnica y el valor para la exhibición.

La primera técnica, como la denomina Benjamin, es la herencia de las civilizaciones antiguas, un legado que permaneció durante siglos en el corazón mismo de la concepción de cultura y que tiene su base en los valores eternos. El antiguo creaba lazos primarios con la realidad y la técnica era un medio para convertir en habitable su entorno agreste. En este primer paso hacia las fortalezas culturales, el hombre era su propia herramienta; primero con sus manos, después construyó su humanidad gracias a la técnica con utensilios básicos que fungían como una extensión de su cuerpo. Así, “La *techne* es, pues, una aplicación deliberada de la inteligencia humana [...] se relaciona con la satisfacción de las necesidades y con la predicción y el dominio de contingencias futuras”⁴⁵. Más que un modo de interactuar con la naturaleza, la primera técnica es un enfrentamiento con ella.

Las máquinas son objetos secundarios dentro del ámbito de las técnicas antiguas, como explica Jean Pierre Vernant en *Mito y Pensamiento en la Antigua Grecia*, “La máquina no tiene sino el valor limitado de un expediente; es una trampa tendida en los puntos en los que la naturaleza se deja coger. La máquina no aparece todavía como el modelo universal de las estructuras físicas”⁴⁶.

La «mecanización» es hoy en día un término que se relaciona sin problemas con el campo de lo técnico. Lo mismo sucede con la máquina y el modo en el que pensamos acerca de ella, pero no siempre fue así. Como explica Lewis Mumford al inicio de su obra *Técnica y Civilización*, los grupos humanos emprendieron la aventura de la técnica

⁴⁵ Martha C. Nussbaum, *La Fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Visor, Madrid (La balsa de la Medusa), 1995. p.143.

⁴⁶ Jean Pierre Vernant, *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona, pp. 295-296.

desde el momento en el que supieron que el fuego podía ofrecerles la oportunidad de abandonar cierto estado precario de supervivencia. Sin embargo, la paulatina formación del orden social y el desarrollo de las primeras civilizaciones aún se hallaban lejos de concebir la idea de una máquina en el sentido actual.

Otras civilizaciones alcanzaron un alto grado de aprovechamiento técnico sin ser, por lo visto, profundamente influidas por los métodos y objetivos de la técnica. Todos los instrumentos críticos de la tecnología moderna —el reloj, la prensa de imprimir, el molino de agua, la brújula, el telar, el torno, la pólvora, sin hablar de las matemáticas, de la química y de la mecánica— existían en otras culturas. Los chinos, los árabes, los griegos, mucho antes que los europeos del norte, habían dado la mayor parte de los primeros pasos hacia la máquina. Y aunque las grandes obras de ingeniería de los cretenses, los egipcios y los romanos fueron realizadas sobre una base empírica, aquellos pueblos disponían claramente de una gran pericia técnica. Tenían máquinas; pero no habían desarrollado «la máquina». Correspondió a los pueblos de Europa Occidental llevar las ciencias físicas y las artes exactas hasta un punto que ninguna otra cultura había alcanzado, y adaptar toda la forma de vida al paso y a las capacidades de la máquina.⁴⁷

En este sentido, la “limitación técnica” de las antiguas civilizaciones supone un *κόσμος* por entero distinto y lejano al que el hombre concibió ante la asimilación de la máquina. La tecnificación implica la metamorfosis total del mundo humano y la mecanización, el asentamiento de un nuevo orden que redefine la relación hombre-naturaleza.

En la primera técnica benjaminiana, el hombre participa de manera activa y directa. Se involucra plenamente con el proceso creativo y el resultado de éste es único e irrepetible. Es un evento que se sustrae a las relaciones cotidianas y queda suspendido en el tiempo.

Por ello es comprensible la importancia que adquiere la aparición del desarrollo de las técnicas de reproducción para Benjamin y es entonces como puede sustentarse el argumento de que la primera técnica, es la técnica de los valores eternos. Al hablar de “valores eternos” se hace referencia a la unicidad, a la originalidad y, en términos benjaminianos, a la autenticidad.

La primera técnica es igualmente la técnica del “de una vez por todas” y esto, declara Benjamin, queda revelado con mayor nitidez en la obra de arte. Pues “...para los

⁴⁷ Lewis Mumford, *Técnica y Civilización*, Alianza, Madrid, 1979. p. 22.

griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que era menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de *una pieza*".⁴⁸

Asimismo, la obra de arte como producto de la primera técnica tiene una función primordialmente ritual. Esto influye de igual modo en su valor eterno, pues más que ser un producto para ser observado por otros, la obra de arte se muestra como un objeto de culto que debe ser conservado y, en el mayor de los casos, contemplado sólo por algunos.

La obra de arte antigua se halla enraizada a su origen. La autoridad de la pieza se impone y es entonces cuando exige aquel recogimiento del que se habló con anterioridad. El espectador debe hundirse en la obra.

Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura [...] Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual.*⁴⁹

La autoridad en términos de técnica en el arte aurático no sólo consiste en la característica de su uso ritual, sino en la propia confección de la obra. El artista es en muchos sentidos como un mago. Su técnica radica en una "receta" que sólo él conoce y sus resultados se distinguen de cualquier otro. En el caso de las obras con uso esencialmente ritual, cabe reflexionar acerca de aquellos en los que recaía la responsabilidad de elaborarlas. En el mayor de los casos, las figurillas y demás piezas de adoración eran manufacturadas por chamanes y sacerdotes. Sólo los "elegidos" tenían la virtud (a lo que ahora nombraríamos como técnica) de poder elaborar dichas obras.

Posteriormente, tal virtud habría de reconocerse como "estilo" y, del mismo modo, sólo los "elegidos" serían capaces de crear obras de importancia para la

⁴⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 62.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 49-50.

posteridad. En estos últimos casos, el carácter ritual recae en la veneración a la belleza y aquello que distingue a los creadores de dichas obras y que les asigna el mote de artistas, se reconoce como “genio”.

La imagen del mago es, por lo tanto, la imagen del genio, de aquel capaz de crear obras inigualables gracias a su estilo único, a su “receta secreta”. Es en este sentido que la obra de arte mantiene su sentido ritual aun cuando ésta se halla secularizada.

En una parte del ensayo sobre la obra de arte, Benjamin toma la figura del mago para ejemplificar el modo en el que el técnico establece sus primeros lazos con aquello que produce. Así, “El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad”.⁵⁰

En este pasaje, Benjamin hace una analogía en la cual contrapone la figura del mago-pintor con la del cirujano-operador⁵¹. El mago (la figura que nos concierne de momento), se distingue en virtud de su «autoridad». Pero ¿a qué se refiere Benjamin aquí con el término «autoridad»? A pesar de que el mago interactúa de manera física con su “paciente”, la funcionalidad de sus acciones recaen en gran medida en la confianza del paciente hacia el mago; el primero deposita una certeza en el segundo puesto que éste “sabe”, y es este saber el que le brinda la autoridad para cumplir con su labor satisfactoriamente.

El mago “sabe”, pero lo más importante es que todos los integrantes de su grupo socio-cultural (con los cuales comparte un patrimonio simbólico), afirman sin reservas que él posee este saber. Asimismo, su conocimiento es irrefutable y absoluto: dudar de él y de su poder es también dudar de todo aquello que sostiene el mundo de sus pacientes, pues la base de su autoridad se halla en el ritual; tales términos sólo pueden establecerse en los cimientos de la tradición.

De nueva cuenta, la técnica del mago es la de “una vez por todas”, un abracadabra infalible que se sustenta en un sistema de normas y creencias transmitidas de generación en generación y validadas por todos los integrantes de la comunidad. La primera técnica es la técnica de los vínculos, aquella que “mueve” al mundo desde la distancia.

En resumen, para Benjamin la primera técnica es también la técnica del aura.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Discursos...*, p. 43.

⁵¹ De una cámara, ya sea de fotografía o de cine.

II

En el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, Benjamin define el concepto de aura con base en las ideas de autenticidad y de tradición. El aura es una «existencia singular» de las cosas. Es “...la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)⁵²”, y aquella lejanía a la que Benjamin se refiere está fundada en la originalidad.

Una obra única y original es aquella irrepetible y que, además, emite los ecos de su factura y de su paso por el tiempo. Una obra aurática tiene un valor ritual y se establece en el entramado simbólico de la sociedad como una pieza significativa. De tal modo, la obra de arte que corresponde a la primera técnica implica una actitud de reverencia por parte de espectador, un recogimiento que se asemeja a la forma en la que un hijo pequeño escucha con admiración el relato sobre las hazañas de su héroe favorito.

En palabras de Benjamin:

Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado.⁵³

El aura es el halo, la estela de una obra que deja relucir su huella. A pesar de que pudiesen existir copias de ella, es claro que aquéllas son facsímiles. No importa cuántas copias se lleguen a producir del *David* de Miguel Ángel o de un cuadro de van Gogh, “Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar en el que se encuentra”.⁵⁴

El arte aurático se halla estrechamente ligado al valor de culto y, por lo tanto, a lo sagrado; cumple una función ritual, se manifiesta desde lo simbólico e incluso desde lo icónico y su valor es incuestionable. En este sentido es también una expresión férrea del fetichismo más empecinado, pues el objeto en sí es poseedor de un poder que trasciende lo humano. Así, el valor de culto se sostiene en la tradición e impone su autoridad a través de la historia, pues “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo

⁵² *Ibid.* p. 24.

⁵³ *Ibid.* p. 26.

⁵⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p.42.

que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”.⁵⁵

III

El arte profano es aquel que rompe la linealidad de la tradición, que se planta frente al espectador y le asegura sin titubeos “yo soy arte”.

... para Benjamin el arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica. Sin embargo, en el texto de este ensayo puede rastrearse una idea singular y trágica de lo que ha sido y tiende a ser el destino del arte en el devenir de la historia. Pareciera que, para Benjamin, la consistencia propiamente artística de la obra humana ha sido siempre un fenómeno parasitario [...] El *estatus* de la obra de arte emancipada sería así un *estatus* transitorio; estaría entre el *estatus* arcaico de sometida a la obra de culto y el *estatus* futuro de integrada en la obra de disfrute cotidiano.⁵⁶

Mientras el arte aurático se halla dispuesto en el ritual y su valor de culto está fundado en la tradición, el arte profano es aquel arte liberado de una existencia parasitaria, es el que es arte por sí mismo (obra de arte emancipada) y que posteriormente es concebido como un arte destinado a su exhibición. De tal modo, el arte profano llega al punto en el que rechaza la originalidad desde su factura y vuelve a la reproductibilidad técnica su único medio de producción. Tal es el caso de la fotografía y el cine.

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda línea al valor cultural [...] En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural.⁵⁷

Como expone Kracauer en su ensayo sobre la fotografía, en la obra de arte antes de la fotografía acontece una especie de transformación alquímica en la cual los elementos que la componen se distienden y abren el significado de la misma. Mientras tanto, en la fotografía, “... el fenómeno espacial de un objeto es su significado”.⁵⁸ En la

⁵⁵ Walter Benjamin, *Discursos...* p. 22.

⁵⁶ En “Introducción” de Bolívar Echeverría, *op. cit. La obra de arte...*, p. 14.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Discursos...* p. 31.

⁵⁸ Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos*, Gedisa, Barcelona, 2008. p. 25

imagen de un sujeto que ha sido retratado en el siglo XIX, la moda y el escenario que inicialmente adornaban la figura del hombre o mujer en cuestión, se convierten en los elementos de mayor relevancia. El sujeto sobrevive en la imagen sólo como eso: como sujeto. “Debajo de la fotografía de un hombre, su historia se encuentra como enterrada debajo de un manto de nieve”.⁵⁹

*Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano [...] El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación. Y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto.*⁶⁰

El retrato de un familiar o ser querido es como una prenda. Funciona como “reemplazo” de ese alguien que se desea cerca y en ello se conserva este “último refugio” del cual nos habla Benjamin en la cita.

Por lo tanto, la fotografía de la calle marca la diferencia. Es entonces cuando Benjamin hace referencia a las imágenes de Atget⁶¹, el fotógrafo ambulante que retrató la vida cotidiana de París a principios del siglo XX. Prostitutas, monumentos, vendedores y parques fueron algunos de los instantes que lograron ser capturados por la cámara de este hombre. Distintas de los retratos, estas imágenes muestran panoramas, vistas impersonales alejadas de cualquier intención que participe en el antiguo ritual simbólico del arte. En las fotografías de Atget no existe el “de una vez por todas” característico del valor eterno, sino un “ahora” acompañado de un “ayer”, un “mañana” y un “las veces que sean”.

A pesar de que en la fotografía se llegó a considerar al negativo como el “original”, Benjamin destacó su distancia con la pintura al señalar que, justamente gracias a ese “original”, era posible re-reproducir sin limitaciones las imágenes al infinito. Desde el momento exacto en el que se toma la fotografía, su destino es el de la reproducción.

El «valor para la exhibición» se manifiesta, entonces, desde la factura misma de la obra. Ésta se halla sujeta a un «sistema de aparatos» cuya finalidad es la de llevar su

⁵⁹ *Ibid.* p. 24

⁶⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 58.

⁶¹ Eugène Atget (1857-1927).

registro hasta las masas y su éxito queda sellado a partir de dos factores: qué tanta gente vio la obra y qué dijo la crítica sobre ella. De igual modo, el «sistema de aparatos» permite que la obra sea realizada de forma fragmentaria como es el caso del cine.

Con el cine se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte que para los griegos hubiera sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada. Una película terminada es todo menos una creación lograda de *un solo golpe*; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir –imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo–.⁶²

La «capacidad de ser mejorada» es un elemento primordial para comprender el concepto de «arte profano». Mientras en el «arte aurático» no hay una “segunda toma”, pues cabe recordar que su valor reside en gran medida en el “de una vez por todas”, en el «arte profano» la obra es siempre susceptible de correcciones. De hecho, al ser originariamente reproducible, la obra es concebida desde el inicio como un montaje.

Como explica Benjamin en relación con una toma fotográfica en el estudio cinematográfico:

La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía. Si no son obras de arte ¿qué son entonces estos sucesos reproducidos en el cine?⁶³

En resumen, las secuencias de imágenes que el público valora en el momento de la proyección son constancia del «desempeño artístico» del «intérprete cinematográfico». La categoría de *obra* queda por entero en sus manos y el triunfo de su desempeño en la capacidad para “vencer” al «sistema de aparatos» con el fin de hacer patente su humanidad.

El «intérprete cinematográfico» (o actor de cine) debe trascender su condición de imagen atrapada. A diferencia del trabajador de una fábrica, quien día tras día oprime el mismo botón o jala la misma palanca hasta fusionarse con la máquina que opera, el «intérprete cinematográfico» tiene como meta el imponerse ante el tinglado técnico-reproductivo que lo ha grabado, editado y llevado hasta su público. Así, el hombre es

⁶² *Ibid.* pp. 61-62.

⁶³ *Ibid.* p. 66.

absorbido por la máquina que posteriormente habrá de fungir como medio liberador de su humanidad.

La imagen de una fuerza aparentemente sometida que después emplea las ventajas de su opresor para lograr su propia liberación, puede encontrarse en diversos momentos del pensamiento benjaminiano. Por ejemplo, en el famoso pasaje del “enano jorobado”,⁶⁴ el autómata corresponde a lo que en el caso del «intérprete cinematográfico» se denomina como «sistema de aparatos». De tal manera, el autómata y el “enano jorobado” comparten hasta cierto punto su carácter técnico e ilusorio, pero a la vez, potencialmente liberador. El autómata permite al “enano jorobado” esconderse, jugar e incluso ganar la partida de ajedrez. El «sistema de aparatos», por su parte, se convierte en el hábitat del intérprete. Sin él no podría ser un intérprete y es desde él (y con él) que logra superarlo.

Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante.⁶⁵

El «sistema de aparatos» es, por lo tanto, un yugo y una posibilidad. Como fuerza opresora, tritura el aura y deja desvalida a la obra de su valor de culto; captura al intérprete, expande su poder ilusorio e hipnotiza al espectador. Lo adormece.

Como fuerza liberadora, dicho sistema queda a merced del intérprete. Éste lo conoce “desde adentro”, tiene la facultad de convertirse en un experto con el fin de “domesticarlo” y hacer de él, como expresa Gabriel Celaya en su poema, *un arma cargada de futuro*.

IV

El arte profano es el resultado de la destrucción del aura. El arte queda despojado de su valor ritual y mantiene de forma pasajera su *estatus* de arte independiente para después adquirir un valor distinto, un valor que se coordina con el crecimiento de la industria cultural y la cultura de masas; es decir, el valor para la exhibición.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* [Intro. Y Trad. Bolívar Echeverría], ITACA-UACM, México, 2008.

⁶⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 84.

Pero la destrucción del aura no fue un fenómeno aislado e instantáneo. Diversos factores intervinieron en ello, y como se ha visto hasta el momento, la aparición y el desarrollo de las técnicas reproductivas como la fotografía y el cine fueron piezas clave para comprender este proceso.

En torno a esto Benjamin señala que:

Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía [...] La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único [...] La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar.⁶⁶

Sólo en el contexto de las masas era posible el desvanecimiento del aura. La reproductibilidad técnica fue el medio que permitió hacer explotar los parámetros a partir de los cuales se definía con anterioridad el valor de una pieza artística. Ya no se podía hablar de originalidad ni de unicidad. La fotografía era un oficio, al igual que el cine. Ambas disciplinas tenían un gran campo de acción, no sólo en lo relativo a lo meramente “artístico” sino también en el periodismo y en los medios de información en general. Fue el momento en el que el arte se hizo consciente de su capacidad de documentar su propio espacio y tiempo. Estas posibilidades las vio Benjamin junto con algunos de sus contemporáneos; tal fue el caso de Brecht y el de los surrealistas-dadaístas.

El Dadaísmo, por ejemplo, era ya una expresión artística en busca de una «acción de *shock*» antes de la llegada del cine sonoro. Como señala Benjamin, el Dadaísmo hizo estallar el aura de la obra de arte a partir de la irreverencia, arrancó al arte de su seno y lo expuso con toda su desnudez ante un público aún poco preparado para recibirlo.

Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto convincente de sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador, alcanzó una cualidad táctil. Favoreció de esta manera la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción es igualmente en primera línea táctil; se basa en el efecto, en el cambio de escenarios y de enfoques que se producen, golpe tras golpe, en el espectador. El cine liberó al efecto de *shock* físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.* p. 47-48.

⁶⁷ *Ibid.* p. 90-91.

De tal modo, expresiones vanguardistas como el Dadaísmo, el Cubismo y el Futurismo se presentaron como “intentos defectuosos”. A pesar de que desearon mostrar cómo la realidad había penetrado en el arte a partir del «sistema de aparatos», actuaron desde la lejanía protectora de la obra en lugar de utilizar ese mismo «sistema» para crear nuevas representaciones artísticas de la realidad. La diferencia entre las corrientes de vanguardia y lo que significaría un arte realmente «post-aurático», radicaba en el uso de las nuevas técnicas de reproducción y no solamente en el crear efectos semejantes a ellas. Por ello, aunque Benjamin exaltaba algunas cualidades del Surrealismo como un aviso de lo que habría de ser el arte «post-aurático», mantenía sus reservas y consideraba que dicha corriente aún no había dado un paso decisivo.

Lo que deseaba Benjamin era un arte revolucionario, emancipado, capaz de tomar una postura y de llegar a todos los rincones del mundo. Sólo un medio que podía responder a la demanda de las masas tenía la facultad de “tocarlas” y la obra de arte despojada del aura (no sólo como consecuencia de tal demanda, sino como conciencia de “lo posible”) podía lograrlo.

Lejos de servir a un culto pseudoaurático, el arte debe tener por horizonte la *praxis* insurgente. Propósito que sólo puede alcanzarse si el arte moderno, plenamente secularizado, cumple con las condiciones para contribuir a la causa de las mayorías soberanas: prestarse a usos democráticos e igualitarios; tener maleabilidad y posibilidades de implicación social; ser reproductible y por lo tanto generalizable; permitir la superación de la distancia entre la producción y la recepción de obras, hasta el punto en que el espectador del arte pueda convertirse en autor [...] El arte debe ser un arma de liberación para los oprimidos quienes, por lo demás, tienen como todos los hombres potencialidades creativas. Antielitismo concretado en el marco de las nuevas tecnologías...⁶⁸

Walter Benjamin proponía un arte masivo a partir del cual pudiera existir una democratización de la cultura. El arte profano es, pues, aquel que no debería nunca tocar los museos ni las galerías pues no se considera a sí mismo como Arte (creación dedicada a la contemplación y sujeta a parámetros institucionales con base en los lineamientos impuestos por la tradición y las clases dominantes), sino como arte: oficio, producción de carácter expresivo e informativo, creación libre y propositiva.

El arte profano es parte de lo que hoy llamamos «contracultura», un término amplio y complicado de definir; a grandes rasgos, representa toda la producción artística

⁶⁸ Jorge Juanes López, “Arte y redención” en: *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin* [Bolívar Echeverría comp.], Era – FFyL UNAM, México, 2005. p. 249.

y cultural que se resiste a ser encasillada en el marco de lo establecido por la industria cultural.

Al momento de anunciar la destrucción del aura, el propio Benjamin participó en el sentimiento colectivo de pérdida y melancolía y lo hizo manifiesto en su obra. Asimismo, fue capaz de percibir que dicha nostalgia era uno de los efectos más evidentes de la crisis que se había iniciado a partir de la creación y el uso del «sistema de aparatos». En otras palabras, la tecnología había provocado un *shock* en la humanidad y su modo de concebir y relacionarse con el mundo; un *shock* traumático que, al parecer, había dejado a todos en un estado de adormecimiento.

Este «colectivo que sueña» era reconocidamente «inconsciente» en un doble sentido: por un lado, por su distraído estado de ensoñación, y por el otro porque era inconsciente de sí mismo, compuesto por individuos atomizados, consumidores que imaginaban que su mundo soñado, su mundo de mercancías era distintivamente personal (a pesar de toda evidencia en su contra) y que vivían su pertenencia a la colectividad sólo en el aislado y alienante sentido de ser un componente anónimo de la multitud.⁶⁹

Pero si un efecto de *shock* había causado tal letargo en la conciencia tanto social como individual, ¿no sería factible que también un efecto de *shock* pudiese traer consigo el despertar?

⁶⁹ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada ...* p. 287.

Capítulo 3: Aviso de incendio

I

–¡Qué ilusión, pensar que la Fiera era algo que se podía cazar, matar! –dijo la cabeza. Durante unos momentos, el bosque y todos los demás lugares apenas discernibles resonaron con la parodia de una risa.

–Tú lo sabías, ¿verdad? ¿Que soy parte de ti? ¡Caliente, caliente, caliente! ¿Que soy la causa de que todo salga mal? ¿De que las cosas sean como son?

William Golding, *El Señor de las moscas*.

Uno de los aspectos relevantes que deben considerarse al momento de abordar *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es el método dialéctico. En dicho texto la dialéctica palpita de un modo singular. Aunque mantuvo sus reservas con las formas dialécticas empleadas por los marxistas de la época, también conservó ciertos límites ante las frecuentes reconvenciones de su colega y amigo Theodor Adorno.

En la *Correspondencia (1928-1940)* hay una carta en la que Adorno subraya la falta de “rigor dialéctico” en el ensayo de Benjamin cuando éste concluye que la respuesta adecuada ante la estetización de la política debe ser la politización del arte. Para Adorno, Benjamin presenta una balanza que finalmente se inclina por completo hacia uno de sus lados sin tomar en cuenta que el otro peso jamás desaparece. Un peso que, además, es tan necesario como el otro para justificar la existencia de dicha balanza.

En la misiva dirigida a Benjamin el 18 de marzo de 1936, después de haber leído la primera versión del ensayo sobre el arte, Adorno expresa:

Les extrêmes me touchent, igual que a usted pero sólo si hay una equivalencia entre la dialéctica de lo inferior y la de lo superior, no abandonando simplemente esta última. Ambas –tanto la obra aurática como la profana– llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores [...] ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible

obtener mediante su suma. Sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma de un romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico –del proletariado que es él mismo un producto burgués–.⁷⁰

En esta carta, Adorno puntualiza la importancia de la obra profana sin dejar atrás la relevancia de la aurática. Para él, el aura se encuentra todavía en el proceso de desgarramiento y, aunque afirma que el siglo xx se adentra en una vorágine de cambios, cuestiona la posibilidad (y más aún la propuesta) de una ruptura total.

... el momento aurático en la obra de arte está por desaparecer; no sólo debido a la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino fundamentalmente a causa del cumplimiento de su propia ley formal «autónoma» [...] Pero la autonomía, es decir, la forma material de la obra de arte, no es idéntica al momento mágico que hay en ella: al igual que no se ha perdido la cosificación del cine tampoco se ha perdido la cosificación de la gran obra de arte; y si bien sería burgués y reaccionario negar aquélla desde el Ego, se está en los límites del anarquismo cuando se revoca ésta en nombre de la inmediatez del valor de uso.⁷¹

Desde la perspectiva que ofrece nuestro tiempo podría decirse que Adorno estaba en lo correcto al dudar que aquello a lo que Benjamin designó como “arte profano” constituiría la razón de ser de un cambio profundo tanto en lo social como en lo artístico. La actualidad nos devuelve las palabras de Adorno con tal fuerza, que la realidad del arte contemporáneo queda por entero descrita. Pareciera como si aún se experimentase el momento en el que el aura “está a punto” de desaparecer pero que se resiste, se estira y lucha por adaptarse a las nuevas formas.

Sin embargo, cabe recordar que para Benjamin la obra aurática ya había sido aniquilada. La estela que había dejado el aura era apenas el suspiro de un recuerdo, un viento lejano que provocaba una que otra lágrima nostálgica. La reproducción técnica había sido fundamental para la consumación de tal proceso. La fotografía y el cine marcaron la pauta para la decadencia del aura y fue a partir de la popularización de ambos inventos que el arte sufrió transformaciones difíciles de ignorar pero, como indica Benjamin, igualmente difíciles de aceptar.

⁷⁰ T. H. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia: 1928-1940*, Trotta, Madrid, 1998. pp. 135-136.

⁷¹ *Ibid.* p. 135.

La época de la reproductibilidad técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre. Pero el cambio de función del arte que venía con ello estuvo fuera del campo de visión de ese siglo. Fue algo que también al siglo XX, que ha vivido el desarrollo del cine, se le escapó por un buen tiempo.⁷²

Para Benjamin, la cosificación del cine y de la “gran obra de arte” era más un rasgo característico de la mitificación, del adormecimiento de las masas, que una evidencia de que la obra aurática todavía era una realidad en la producción artística de su tiempo. Como sugiere Susan Buck-Morss en *La dialéctica de la mirada*, mientras que para Adorno y Horkheimer el fascismo había sido producto de la racionalidad moderna llevada a sus límites, para Benjamin dicho fenómeno implicaba una re-mitificación del mundo social, un nuevo encantamiento engendrado en la matriz de la modernidad. “Bajo la superficie de una racionalización sistémica creciente, en un nivel «onírico» inconsciente, el nuevo mundo urbano-industrial fue plenamente re-encantado [...] –y por lo tanto- el «rostro amenazante y seductor» del mito está vivo en todas partes”.⁷³ Un panorama que el propio Benjamin permite apreciar en el ensayo sobre el arte cuando explica que, a pesar de la «destrucción del aura», prevalece el intento por parte de los intelectuales de otorgar un valor cultural a la cinematografía y que, por lo tanto, el hecho de negar la destrucción de aura era una circunstancia que debía ser corregida.

En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte [...] Enseguida se encargaron los teóricos del cine de hacer el correspondiente y precipitado planteamiento [...] Abel Gance, por ejemplo, compara el cine con los jeroglíficos [...] También Séverin-Mars escribe: «¿Qué otro arte tuvo un sueño más altivo... a la vez más poético y más real? Considerado desde este punto de vista representaría el cine un medio incomparable de expresión, y en su atmósfera debieran moverse únicamente personas del más noble pensamiento y en los momentos más perfectos y misteriosos de su carrera» [...] Resulta muy instructivo ver cómo obligados por su empeño en ensamblar el cine en el *arte*, esos teóricos ponen en su interpretación, y por cierto sin reparo de algún tipo, elementos culturales [...] Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia

⁷² Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 63.

⁷³ Susan Buck-Morss, *La Dialéctica de la mirada...* p. 280.

del cine en la misma dirección, si no en lo sacral, sí desde luego en lo sobrenatural.⁷⁴

En resumen, no es que el cine careciera de valor creativo y que por ello tuviese que mantenerse al margen de las disciplinas artísticas, sino que para estos teóricos reaccionarios que deseaban inscribirlo entre las demás *artes*, implicaba crearle un aura imposible. Esta negación impedía ver el panorama completo de la destrucción del aura y, por tanto, dificultaba la comprensión de lo que Benjamin concibió como arte profano.

II

El juego dialéctico que tiene lugar en el ensayo sobre el arte se efectúa en distintos niveles⁷⁵ y es razonable tomar las últimas frases del texto como el marcador final. No obstante, la carga dialéctica de este escrito trasciende el punto que parece concluirlo. A pesar de la innegable influencia e inspiración que le otorgó el estudio del marxismo en esa época, Benjamin sólo apunta hacia un horizonte desde su perspectiva histórica.

Tal vez impulsada por cierto entusiasmo alimentado por su relación con Brecht, o quizá por haber hallado el vehículo “perfecto” y lo suficientemente profano para transportar sus propios ideales mesiánicos, la conclusión explícita del ensayo causa cierta extrañeza en quienes conocen otras obras del autor. ¿En verdad el comunismo es la única salida, o sólo una posibilidad entre las infinitas opciones que ofrece un futuro siempre indeterminado?

La respuesta más sensata que puede darse a esta interrogante descansa en la aseveración de que Benjamin tomó muy en serio el pensamiento de Marx. Sin embargo, en el ensayo sobre la reproductibilidad técnica construye una estructura compleja capaz de erguirse paralelamente a las ideas de Marx, pero que en ciertos aspectos difiere notablemente de éstas.

... mientras que Marx había descubierto en la base económica capitalista la existencia no sólo de condiciones que conducirían a una mayor explotación del proletariado sino también aquellas «que harían posible abolir el capitalismo mismo», Benjamin sostenía que dentro de la superestructura había un proceso

⁷⁴ Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos...* pp. 32-33.

⁷⁵ Primero, como dialéctica que toca y enfrenta los extremos como hace con el arte aurático y el profano, la primera y la segunda técnica, el valor de culto y el valor de exhibición, etcétera. Segundo, dialéctica en tanto análisis siempre abierto y sujeto a diversas perspectivas e interpretaciones. Es a partir de estos dos niveles de lo dialéctico que Benjamin construye el de la «imagen dialéctica» y el de la «constelación dialéctica», los cuales se explicarán con detalle más adelante.

dialéctico separado (y relativamente autónomo) «no menos perceptible... que el económico» pero que se desarrollaba «mucho más lentamente» [...] Se despliega entre la imaginación colectiva y el potencial productivo de la nueva naturaleza creada por los hombres, pero aún no comprendida conscientemente. Es más, esta dialéctica ha surgido *no* de «enterrar al pasado muerto» sino de revitalizarlo.⁷⁶

Con la premisa “sin pasado no hay futuro”, Benjamin se resiste a esconder bajo tierra las causas de un presente que corre el peligro de ser mandado al cesto de la basura en el instante mismo en el que un nuevo “ahora” ocupa su sitio. Esto no implica aferrarse a los valores eternos, sino lograr una conciencia histórica que permita al ser humano reconciliarse con el pasado y es la reproducción técnica un agente de primera importancia en el proceso. Para detallar esta idea es necesario retornar a la noción de «primera técnica» y abordar el tema del «sacrificio», sin dejar de lado la exposición en torno al ensayo sobre la reproductibilidad técnica.

III

Al explicar las diferencias entre el «valor de culto» y el «valor de exhibición», Benjamin contrapone del mismo modo la «primera técnica» con la segunda.

Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica [...] Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual. Se trata por supuesto de una técnica atrasada si se le compara con la de las máquinas. Pero esto no es lo importante para una consideración dialéctica; a ésta le interesa la diferencia tendencial entre aquella técnica y la nuestra, diferencia que consiste en que mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible. En cierto modo, el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano [...].⁷⁷

Para la primera técnica, la herramienta era una extensión del cuerpo y la participación humana en los procesos técnicos era activa. El hombre se hallaba plenamente involucrado en los procedimientos así como en los resultados.

En el mundo griego, como explica Jean Pierre Vernant, “... las actividades profesionales no hacen, pues, más que prolongar las cualidades naturales de los

⁷⁶ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*. p. 143.

⁷⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 55.

artesanos. Si se las distingue es para relacionarlas con necesidades también naturales”.⁷⁸ Asimismo añade que “... excedido por el mismo producto que fabrica, el artesano [...] no necesita, en su trabajo, ni espíritu de iniciativa, ni reflexión. Su función y su virtud, dirá Aristóteles, es obedecer”.⁷⁹

Igualmente (y ya en pleno siglo XIX), la era industrial trajo consigo ciertas necesidades que debían resolverse urgentemente:

La tasa de lesiones debidas a accidentes fabriles y ferroviarios en el siglo XIX hizo que las guardias quirúrgicas se vieran como hospitales de campaña [...] Cuerpos amenazados, miembros hechos pedazos, catástrofe física: estas realidades de la modernidad eran el otro lado de la estética técnica de las fantasmagorías como ambientes totales de confort corporal [...] La anestesia fue central en este desarrollo –de la profesionalización de la práctica médica–justamente porque no era sólo el paciente el que era aliviado del dolor. El efecto era igualmente profundo sobre el cirujano⁸⁰.

En este fragmento, Buck-Morss retrata uno de los cambios más importantes en cuanto a la percepción del dolor.

En el caso específico de la práctica médica, la inhibición del dolor gestó una nueva forma de experimentar la contemplación de la vida: el cuerpo humano como una máquina perfecta. A pesar de que las autopsias eran practicadas desde tiempo atrás y de que la medicina conocía bien las entrañas del cuerpo humano, nunca antes había existido la posibilidad de verlas funcionar tal cual. Por lo tanto, apenas es factible imaginar el asombro de los primeros científicos que contemplaron un cuerpo abierto con todos sus órganos en pleno funcionamiento, y que permanecía inmóvil el tiempo necesario para observarlo con detenimiento.

Así, el uso de la anestesia constituyó un quiebre en la relación ancestral del ser humano con el dolor y, en la medicina, transformó la correspondencia que existía entre el cirujano y el paciente. “Mientras que con anterioridad los cirujanos debían entrenarse para reprimir su identificación empática con el paciente sufriente, ahora sólo tenían que enfrentarse a una masa inerte, insensible, a la que podían remendar sin involucrarse emocionalmente.”⁸¹

⁷⁸ Jean Pierre Vernant, *op.cit.* p. 269.

⁷⁹ *Ibid.* p. 300.

⁸⁰ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario.* p. 203.

⁸¹ *Ibid.* p. 204.

De tal manera, el cirujano se tornó en un operador. Frente a él, el cuerpo se convirtió en una maquinaria para ser reparada. Es así que de nueva cuenta vale la pena revisar el pasaje que trata sobre las figuras del mago y el cirujano en el ensayo sobre la obra de arte.

En la primera técnica, la del mago, el individuo es el medio para la realización de algo que lo supera; es decir, una obra que adquiere autonomía a partir de su carga simbólica como ocurre en el ritual y, como sugiere Benjamin, en el caso de la obra aurática ejecutada por el pintor. Basta recordar lo que sucedía con el arte sacro novohispano donde casi todas las obras eran elaboradas por más de una persona y no llevaban firma. La historia del arte está repleta de producciones cuya autoría no ha podido comprobarse debido a que en muchas ocasiones lo que menos importaba era quién las realizaba; las obras tenían valor por sí mismas y por su uso de carácter ritual.

Asimismo, el culto a la belleza y al genio operó de una manera similar y el arte del siglo xx evidenció este hecho. Dalí, por ejemplo, llegó a firmar una gran cantidad de papeles en blanco para tiraje litográfico sin importar los riesgos de falsificación⁸². Esto generó dudas y desconcierto entre los coleccionistas de su obra, pero “bajo la lupa”, todas las hojas firmadas por el artista eran consideradas como legales y las obras impresas en ellas, auténticas. En cierto modo, la fantasmagoría del valor de culto (pues para Benjamin esto ya no podría ser considerado como arte aurático) se hallaba presente con tal fuerza en aquel nombre, que su firma actuaba como una extensión de su propia genialidad y todo aquello que tocara cobraba autonomía respecto del artista.

El discurso de los dioses fue suplido desde mucho antes que Dalí por el discurso del genio y la inspiración. A fin de cuentas, el autor (como el mago) era una especie de médium elegido por una fuerza superior para convertir su voluntad en algo susceptible de ser percibido por los humanos. Tal es el sacrificio que recuerda en gran medida el papel simbólico que juegan “los elegidos” en las culturas antiguas.

Desde la perspectiva de la primera técnica, el ser humano se hallaba sometido al poder de fuerzas superiores y actuaba únicamente como un títere de la naturaleza. Desde el principio el hombre buscó el modo de suplir sus limitaciones físicas con el empleo de muy diversas técnicas para lograr su supervivencia; conforme perfeccionó sus habilidades se aventuró a conquistar incluso aquello que se encontraba fuera de los márgenes de los peligros que lo acechaban.

⁸² Véase:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/DALi/_SALVADOR/Salvador/Dali/ha/firmado/documentos/papeles/blanco/permiten/reproduccion/control/obra/elpepicul/19810313elpepicul_7/Tes/

La primera técnica es la del dominio, de la conquista y el sacrificio. El artesano era apenas una herramienta más entre sus herramientas; el guerrero debía pelear hasta la muerte para demostrar su valentía; el artista era un médium inconsciente dirigido por las musas; el mago, un ser extraordinario que debía entregar su vida al arte que lo distinguía; y el cirujano, un hombre que debía renunciar a todo sentimiento humano para realizar su trabajo sin titubear, a pesar de los llantos, los gritos y las súplicas de los pacientes.

En todos los sentidos el hombre debía entregar algo de sí y es por ello que cualquier obra, producto de esta técnica, encerraba un poder simbólico que la hacía única e irrepetible, original y perpetua. “Lo que guía a la primera técnica es el ‘de una vez por todas’ (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido)”.⁸³

Desde aquella perspectiva, la posibilidad de un mundo en el que los valores eternos se desvanecieran y el ser humano no se hallase más involucrado en los procedimientos técnicos era una catástrofe, pues el hombre era representado por su obra y, del mismo modo, por el sudor, la sangre y la vida que se habían otorgado en pos de su realización. Sin embargo, Benjamin sugería echar un vistazo a aquella primera técnica desde otra perspectiva.

IV

En la actualidad, la gente posee objetos que pueden ser categorizados a partir de su valor. En algunos de éstos predomina el valor de uso (como en las herramientas de trabajo); en otros el valor de cambio (todos los que brindan estatus a su propietario). Finalmente, aún se pueden hallar posesiones que –como se dice comúnmente– tienen un “valor sentimental”. Estos últimos recrean la unicidad y originalidad de la obra aurática.

Los objetos con “valor sentimental” son aquellos que el individuo conserva a pesar de su inutilidad y de su escaso o nulo valor monetario y utilitario. Puede ser una carta, una prenda de ropa deshilachada, una lámpara descompuesta o cosas que cualquier otra persona calificaría como basura; sin embargo, el propietario de éstos encuentra en ellos un recuerdo, un ancla que le permite reafirmar su identidad y su origen.

⁸³ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

En ese acto de identificación entre la persona y su objeto todavía se percibe la necesidad humana por conservar las ruinas del aura en su ambiente privado, y es a partir de tal arraigo que la idea del sacrificio de la primera técnica resulta atractiva e incluso necesaria para su auto-confirmación como individuo.

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga el valor de quien las aprecia, no el valor de uso.⁸⁴

Esta necesidad llega a colocar al ser humano en el visor de la primera técnica y lo obliga a lanzar su mirada sobre un horizonte trágico donde todas las cosas por las que la humanidad se ha sacrificado a lo largo de los siglos se derrumban «de una vez por todas» y donde los cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos son el anuncio de la muerte de toda una era. Es la mirada que se lanza de espaldas al futuro y desconfía. Una mirada que, en cierta medida, Benjamin compartía.

Walter Benjamin distaba de ser un pensador “utopista”. En contraste con su amigo Ernst Bloch, estaba menos preocupado por el “principio de esperanza” que por la necesidad urgente de *organizar el pesimismo*; menos interesado en “los mañanas que cantan” que en los peligros inminentes que acechan a la humanidad.⁸⁵

En el ensayo sobre el arte, Benjamin asume esta perspectiva al inicio del texto y, más que manifestar el terror y la indignación que compartían sus contemporáneos, encara el panorama con tristeza. En primer lugar, porque es evidente que el mundo se transforma de una manera tan violenta que sólo deja ruinas en su entorno. En segundo – y tal vez lo que más le pesa en realidad– porque el ser humano se ha cubierto los ojos y ha preferido negarlo todo.

Al igual que Adorno y Horkheimer, Benjamin da a conocer el peligro que acecha el porvenir de un mundo tecnificado; sin embargo, mantiene la idea de que *la posibilidad* siempre está en juego.

... aunque sea obvio que la historia no se repite y que nuestra época se parece muy poco a la década de 1930, me parece difícil creer, a la luz de la experiencia de fines del siglo xx, que las guerras, los conflictos étnicos y las masacres correspondan únicamente a un pasado remoto [...] A esas amenazas de catástrofe,

⁸⁴ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005. p. 44.

⁸⁵ Michael Löwy, *Aviso de incendio*, FCE, Buenos Aires, 2002. p. 177.

que no dejan de recordar las del pasado, habría que agregar otras, más nuevas: por ejemplo, la posibilidad de un gran desastre ecológico que ponga en peligro la supervivencia misma de la especie humana, una forma de destrucción provocada por la tempestad que llamamos progreso que Benjamin, pese a su reflexión crítica sobre la dominación y explotación de la naturaleza, no podía prever [...] Contrariamente a lo que pretende el discurso tranquilizador de la *doxa* actual, el aviso de incendio de Benjamin conserva una asombrosa actualidad: la catástrofe es posible –si no probable– *a menos que...* Formuladas a la manera de las profecías bíblicas, las previsiones pesimistas de Benjamin son condicionales: esto es lo que amenaza con suceder *si...*⁸⁶

Tal apertura de *lo posible* desata el nudo trágico de la visión futura desde la primera técnica, y para ello es necesario abandonar esa perspectiva. Mientras el ser humano se posiciona de cara al horizonte sobre la cima del tiempo del aura, será incapaz de ver que aquel «de una vez por todas» es únicamente parte de la ilusión que lo ciega y lo condena a ese futuro de catástrofe. Para poder *ver* necesita desatarse del pasado, mas no olvidarlo y, mucho menos, negarlo.

Como el *Angelus Novus*, con la vista clavada en su retaguardia y el cuerpo dejado al impulso de una fuerza desconocida que lo impulsa hacia adelante, Benjamin reflexiona en torno a la «imagen dialéctica».

En *El sofista* de Platón, la imagen se presenta como obra del arte mimético y consta de dos variantes: la copia y el simulacro. Ambas son producto de sus respectivas técnicas, es decir, la «técnica icónica» y la «técnica fantasmal». El objetivo del diálogo es el de “desenmascarar” al sofista con el fin de lograr definirlo *tal cual es*; sin embargo, la dificultad para hallarlo tiene su origen en la pregunta por el *ser*.

La imagen como copia es la reproducción exacta de las proporciones y colores de un ente real, mientras que el simulacro es una imagen que distorsiona tales proporciones con la intención de generar ilusiones. Tanto copia como simulacro tienen en común que al *ser* imágenes *no son* el ente real que imitan, afirmación que a la larga parece contradictoria si se asegura que el *ser* y el *no-ser* son opuestos. Tal dilema dirige las cavilaciones de los dos personajes del diálogo, el extranjero y Teeteto, a la pregunta sobre la posibilidad de que una cosa tenga *ser* y *no-ser* al mismo tiempo, “Pues afirmar que realmente se pueden decir y pensar falsedades y pronunciar esto sin incurrir necesariamente en una contradicción es [...] enormemente difícil”.⁸⁷

⁸⁶ *Ibid.* pp. 175-176.

⁸⁷ Platón, *El Sofista*, 236 d.

Tras extensas meditaciones, el extranjero guía a Teeteto a la conclusión de que, si se le niega el *ser* al *no-ser*, entonces todo razonamiento debe ser verdadero y por lo tanto la falsedad no existe. Pero si se considera que el *no-ser*, más que contrario al *ser* sólo es distinto a él, entonces es factible aseverar que lo falso *es* algo distinto a lo verdadero.

Así, la imagen puede definirse como *no-ser* sin el riesgo de caer en una paradoja. En tanto que la imagen *no es* el ente real que imita, *es* un producto del «arte de producción humana» que puede imitar las proporciones exactas de un ente real, o bien distorsionarlas para lograr algún efecto específico sobre el espectador.

Lo que interesa en este sentido es un doble aspecto: la imagen concebida como copia y como simulacro en relación con la reproducción técnica, y la dinámica dialéctica que se pone en juego en este diálogo.

En el ensayo acerca del arte, la imagen como forma visible tiene una relevancia explícita. Desde el arte ritual hasta la aparición de la fotografía y el cine, la producción visual se expresa como representación tanto de lo real como de lo imaginario. En términos de reproducción, las técnicas artísticas se desarrollaron con el objetivo de lograr una mayor semejanza con lo real, pero también con la intención de proyectar aquello que se concebía como virtuoso en cada una de sus etapas. Lo que en una época y en un lugar específico era considerado como bello debido al uso de ciertos colores, en otros tiempos y sitios era anticuado o grotesco.

Pero al hablar de la imagen en Benjamin sería un error quedarse en la sola interpretación que la considera como unión de forma y contenido. Para el autor, la imagen moderna es una proyección del *siempre* presente; esto es, la imagen dialéctica congelada o en reposo, como lo expresa en el siguiente fragmento de *Los Pasajes*:

La ambigüedad es la representación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, vendedora y mercancía en uno.⁸⁸

Para la imagen moderna no existe un límite definido entre realidad y simulacro. La modernidad es así productora de estas imágenes a las que Benjamin reconoce como «fantasmagoría»; utopías donde el valor de uso de las cosas queda desplazado por su valor de cambio y las ferias internacionales constituyen el más claro ejemplo de ello. En

⁸⁸ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 46.

éstas, las personas entran en una especie de trance en el que la idealidad se plasma en las mercancías. Son, como lo dice su nombre, ferias en donde sólo existen los juegos mecánicos, el espectáculo y el algodón de azúcar mientras uno las visita. Sin embargo, tales ferias comerciales se han extendido fuera de los centros de atracciones y ahora forman parte del paisaje urbano. En cierto modo el ciudadano ya no visita los comercios cuando requiere de algo, sino que se convierte en un habitante anónimo de tiendas y centros comerciales.

En el París de comienzos del siglo XX el consumismo como forma de vida, como actividad cotidiana y necesaria, se manifiesta junto con la relevancia de «lo nuevo». Mientras la tradición se rezaga y el aura se desgarrá, el hombre *avant garde* sólo sabe ver hacia adelante en busca de «lo nuevo», sin percatarse de que tal novedad es tan sólo una ilusión donde «lo anterior» se repite una y otra vez.

“El siglo no supo responder a las nuevas virtualidades técnicas con un orden social nuevo. Y por eso la última palabra se ha quedado en los embaucadores truchimanes de lo antiguo y lo nuevo, que están en el corazón de esta fantasmagoría.”⁸⁹ Obviamente, cabe pensar en Adolf Hitler al leer estas líneas. Uno de aquellos «embaucadores truchimanes» que hacen del pasado su más eficaz herramienta ante un mundo inmerso en el mágico sueño de las mercancías, un mundo que, además, no desea despertar.

En ello radica la importancia de la imagen dialéctica, pues con ella la ensoñación queda al descubierto.

La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido [...]. Mas la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consume, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido. De lo perdido insalvablemente.⁹⁰

Tal imagen es la que aparece para mostrarnos lo que se ha desvanecido, para confrontarnos con el cambio y con la conciencia del movimiento y del tiempo siempre abierto. Es la que descubre la discontinuidad de la historia y la fantasmagoría del progreso.

En la imagen dialéctica, lo que fue en una época concreta es, al tiempo, «lo-sido-desde-siempre». Cierta que en consecuencia, a cada vez, sólo se hace visible a ojos de una época totalmente concreta: a saber, esa misma en que la humanidad,

⁸⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁰ Walter Benjamin, “Parque Central” en *Obras* [Libro 1/Vol.2], Abada, Madrid, 2008, p. 291.

tras haberse frotado bien los ojos, viene a reconocer exactamente esa imagen del sueño como tal. Y así el historiador, en ese instante, da inicio con ella a la tarea de interpretación de los sueños.⁹¹

De tal forma “Como terapia, la construcción de imágenes dialécticas buscaba despertar al sujeto colectivo actual por medio de un *shock*, no sólo para sacudir las ilusiones de su sueño, sino también para colocar sus impulsos a disposición de la revolución.”⁹²

El estado de *shock* del hombre moderno es un estado traumático donde es preferible evadirlo todo y a toda costa. Es el paradigma de Parménides donde sólo hay *ser* y en el cual el *no-ser es* impensable. “Aparta el pensamiento de este camino”, cita el extranjero a Parménides en *El Sofista*.⁹³ Si se parte de esta afirmación y todo es Uno ¿cómo decir o pensar en la falsedad que estos «embaucadores truchimanes» manejan para asegurar la permanencia del mundo en esta dialéctica en reposo?

Asimismo, la visión del futuro desde la primera técnica conduce a mirar al pasado como un paraíso perdido que es indispensable recuperar. Pero ese edén se constituye únicamente por la historia “oficial” de los vencedores, por lo cual –si los esfuerzos revolucionarios se concentraran en traer de vuelta el tiempo perdido– se lucharía para recuperar un tiempo en el que exclusivamente destacaron las victorias que nos llevaron a este gran fracaso como humanidad.

Para Benjamin éste no era un laberinto sin salida; el problema consistía en intentar resolverlo desde la perspectiva de la primera técnica; sin embargo, ni siquiera los intelectuales de la época lograron asomarse por los pasadizos que habrían de guiarlos hasta la salida de la fantasmagoría.

Cuando él piensa en un sujeto capaz de comprender lo que debe ser comprendido no piensa en ese ser moderno que ha llegado a la edad adulta al hacer uso público, crítico y autocrítico de la razón. A ese famoso ser ilustrado le ha pasado lo mismo que a los lotófagos de los que habla Ulises: se alimentan con la flor de loto que producía amnesia y, consecuentemente, la ilusión de felicidad.⁹⁴

El sujeto que toma la realidad de la primera técnica como verdadera experimenta la fantasmagoría del reposo dialéctico. No obstante, queda la posibilidad de la imagen

⁹¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 466.

⁹² Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. p. 32.

⁹³ El extranjero cita un fragmento del poema de Parménides: “Que esto nunca se imponga –dice– que haya cosas que no son. Tú, al investigar, aparta el pensamiento de este camino”. Platón, *El Sofista*, 237 a.

⁹⁴ Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, Trotta, Madrid, 2006. p. 20.

dialéctica, la cual se manifiesta en el mirar del escrutinio, en el mirar de un sujeto capaz de distinguir entre lo uno y lo distinto.

Las imágenes se suceden para explicar esta capacidad cognitiva del sujeto que sufre. Conocer es disponer de una agudeza visual, capaz de ver en objetos, situaciones o acontecimientos que todos miramos algo insólito. Es una mirada que conmueve las seguridades que sirven de fundamento a la vida común, incluso en democracia.⁹⁵

La imagen dialéctica es la visión de un tiempo y una realidad en movimiento. Para Benjamin el pasado *es*, no como *continuum* sino como presente fugaz. Así, la «constelación dialéctica» es un cúmulo de instantes que iluminan el cielo de la historia; un sinfín de momentos que esperan ser descubiertos y que, al hacerlo, iluminan con toda su luz la compresión del tiempo presente.

Bajo los efectos del elixir de la fantasmagoría, el pasado se manifiesta como un texto escrito e irrevocable al que uno puede acudir como si fuera a una casa de citas: llega, se sirve de la forma en que más le conviene y se retira con la seguridad de que todo será igual a su retorno. Pero la idea de una realidad y un tiempo siempre cambiantes transforma esta ilusión de permanencia.

Tras la imagen dialéctica hay una teoría del conocimiento que consta de un sujeto –que se sabe no-sujeto y que por eso busca su subjetividad no en referencia a grandes ideales sino a grandes pérdidas como el trapero– y de un objeto que no está ahí inerte, aunque parezca historia natural, sino que, como las ruinas y las calaveras, es la expresión de un proyecto frustrado que clama justicia.⁹⁶

Finalmente, la fantasmagoría se funda en la ilusión de la permanencia y la unicidad, y como en *El Sofista*, resulta necesario *capturarla y de acuerdo con el edicto real, entregarla al soberano, declarando nuestra captura*.⁹⁷

Tanto el arte aurático como la primera técnica tienen su base en este «para siempre» que inmoviliza al *ser* y que condena al hombre. Pero aun cuando la reproducción técnica apareció para fracturar esta visión de continuidad, el ser humano no tuvo la capacidad de afrontarla.

Las posibilidades técnicas que el hierro y el acero ofrecían a la construcción no sólo democratizaban el arte, sino que permitían a la vida ordinaria conformarse

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁷ Platón, *El Sofista*, 235 b.

con lo que otrora sólo se significaba simbólicamente. Lo que aquí se pone de manifiesto es la concepción de la técnica como generadora y realizadora de sueños inveterados de felicidad.⁹⁸

Pero aquella primera técnica, que tiene como fundamento el dominio de la naturaleza, juega un papel de primera importancia en el ensayo sobre la reproducción, al representar uno de los elementos de la dinámica dialéctica en la que se inscribe el arte.

La segunda técnica, como la define Benjamin, es aquella que tiene como objetivo "... la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad".⁹⁹ En ella no existe la intención de dominio de la naturaleza, que era el motor de la primera. Asimismo, el arte es el que establece el lazo entre la primera y la segunda técnicas, y el carácter de su función social; es el manifiesto de la conciencia o la enajenación humana.

De tal forma, "Seriedad, juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones muy cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera".¹⁰⁰ Y es justamente esta distinción la que habrá de descubrir las rasgaduras en el velo de la fantasmagoría.

En las anotaciones excluidas del texto final por el propio Benjamin resalta la equiparación de la segunda técnica con una segunda naturaleza del hombre, una naturaleza que "siempre estuvo allí, pero que antes no se diferenciaba de la primera".¹⁰¹ Y es sólo desde el horizonte de esta técnica diferenciada que resulta factible despertar del ensueño de unicidad y permanencia. Para ello "es necesario hacer patente la forma lúdica de la segunda naturaleza: contraponer el buen humor del comunismo a la seriedad del fascismo".¹⁰²

La segunda técnica es, por lo tanto, una técnica lúdica que se despoja de sus ambiciones de dominio. Es la técnica del «una vez no es ninguna» donde las variables son infinitas y cualquier cosa es posible. En ella no existe el sacrificio, sino una conciencia plena de su lugar ante la naturaleza y el sistema de aparatos.

Ante el desarrollo de las técnicas reproductivas, Benjamin ve un potencial oculto en las producciones cinematográficas. Como se mencionó con anterioridad, el «intérprete cinematográfico» es un claro ejemplo de cómo un individuo es capaz de

⁹⁸ Reyes Mate. *op. cit.*, pp. 37-38.

⁹⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 115-116.

trascender el muro tecnológico conformado por el sistema de aparatos para reivindicar su humanidad.

En este punto es necesario volver a la metáfora del autómatas jugador de ajedrez que Benjamin presenta en su primera tesis sobre la historia.

Las claves que entrega Benjamin son las siguientes: el juego de ajedrez es la filosofía; el enano experto en ajedrez es la teología; el muñeco turco es la apariencia científico-política que debe ostentar el materialismo histórico «profundo».¹⁰³

Al tomar como guía esta interpretación, junto con la idea de que la contienda de ajedrez es una metáfora de la técnica redentora como un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos, se puede tener una visión amplia y esclarecedora de su propuesta.

En primer lugar, la figura del enano jorobado representa a la teología y con ello al carácter metafísico de la acción transformadora. Pero al decir “teología”, Benjamin no hace referencia directa a ninguna religión en particular. A pesar de su interés por la cábala y la mística judía, el autor piensa en algo menos específico. Él habla de “lo divino”, de esa fuerza invisible que mueve al mundo, que carece de rostro y nombre, o bien, que responde a todos los rostros y nombres con los que la humanidad le ha dotado desde tiempos ancestrales.¹⁰⁴

El enano jorobado se halla oculto debido a las exigencias de la época –las cuales se extienden hasta la nuestra–, donde su descubrimiento implicaría una reacción de escepticismo por parte de la clase poseedora del capital simbólico; es decir, por los grupos intelectuales y la teoría oficial. La exigencia científicista establece los límites de la producción teórica, y por ello en una sociedad que coloca a los hechos comprobables por encima de las reflexiones metafísicas resulta necesario “esconder” al fundamento de la propuesta.

Asimismo, el enano es quien, como una especie de taumaturgo, emplea la técnica como medio para lograr sus fines. Es así como logra trascender al sistema de aparatos tal como lo hace el «intérprete cinematográfico» frente a las cámaras y el montaje.

¹⁰³ Bolívar Echeverría [Comp.], *La Mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, Ed. Era, México, 2005. p. 28.

¹⁰⁴ Una muestra de ello es el brevísimo texto titulado “Embajada Mejicana” que se encuentra en *Dirección Única* (Alfaguara, Madrid, 1987). Ahí Benjamin cita a Baudelaire: *Je ne passe jamais devant un fetiche de bois, un Buddha doré, une idole mexicaine sans me dire: C'est peut-être le vrai dieu. (Jamás he pasado frente a un fetiche del bosque, un Buda dorado o un ídolo mexicano sin decirme a mí mismo: Este puede ser el verdadero dios)*, p. 23.

En segundo lugar, el autómeta como «la apariencia científico-política que debe ostentar el materialismo histórico profundo» es el vínculo adecuado para hacer patentes los movimientos del “indeseable” personaje oculto.

El «materialismo histórico profundo» es, en cierto modo, un tipo de materialismo apócrifo: “... el discurso revolucionario de los trabajadores, es el verdadero autor de aquello que confiere al materialismo histórico visible una superioridad respecto de cualquier otra teoría, cuando se trata de descifrar el mundo de la modernidad”.¹⁰⁵ Pero éste no ha de ser tomado en serio por sí solo. Para ello es necesario actuar con la apariencia del materialismo oficial.

El autómeta se presenta como una imagen de carácter tanto icónico como fantasmagórico. Es la imagen (icono) de la imagen (simulacro): el aparecer de la semejanza. Justamente esta es la imagen de la técnica redentora, la de una estructura «técnico-mágica»¹⁰⁶ que se niega a sí misma.

Por esta razón Benjamin otorga importancia a las posibilidades que ofrecen las técnicas reproductivas del arte tales como la fotografía y el cine. Por eso dedicó una buena parte de sus reflexiones a estas disciplinas y las puso por encima de las demás expresiones artísticas. Estaba consciente del impacto que la fotografía y el cine habían ocasionado en todos los estratos sociales y en todas las estructuras (políticas, económicas, culturales, teóricas etcétera) y de la parálisis que sufría el arte tradicional al ser un objeto al servicio de la dominación. Sabía que no era factible esconder al enano jorobado en la textura del lienzo o en el cincel del escultor. El sistema de aparatos había superado a la creación artística de su tiempo y ésta se quedaba al margen al tratar de preservar a toda costa el aura perdida.

Sin embargo, la fotografía y el cine parecían no tener inconveniente en participar en la carrera del progreso.¹⁰⁷ Qué mejor opción que un sistema de aparatos dispuesto a ser empleado por cualquiera para cualquier fin. Además, este sistema cumple la función de presentar la ilusión de la no-ilusión, un «aparecer» tan “real” que cobra significado como tal. Así, la fotografía y el cine resultan los vehículos más adecuados para el titiritero. Vehículos democratizantes, al alcance de todos y de los cuales, debido a su

¹⁰⁵ Bolívar Echeverría [Comp.], *op. cit.* p. 28.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 30.

¹⁰⁷ Y al decir esto, se tiene en cuenta la consideración benjaminiana del progreso como esa corriente destructiva que deja ruinas a su paso. Lo que se desea subrayar es la perspectiva desde la cual Benjamin sabía que una de las opciones para actuar ante el progreso era la de conocer y emplear los medios de éste a su favor.

popularidad y al ser considerados como «soportes ortotéticos de la memoria», nadie puede poner en tela de juicio.

Como vehículos del *shock*, las técnicas reproductivas tienen la virtud de fundirse en las masas. Se trata de una bomba de tiempo de la que nadie sospecha; un león disfrazado de ratón en espera del momento adecuado para hacer explotar su rugido. Son los despertadores del mundo, pero hay que darles cuerda y asignarles una hora. Esa es la función del arte a partir del horizonte de la técnica redentora.

El perfil lúdico de esta segunda técnica es también un factor de gran importancia, pues el sistema de aparatos que “se ofrece” es una herramienta que en cualquier momento puede superar al operador.

Las *Tesis* de Benjamin [...] proponen que la teoría de la revolución evite caer en su propia trampa; que no se crea su propia ficción, y no se identifique sólo una mitad visible del autómeta en que debe encarnar: con el título vestido de turco, con el «muñeco científicista». Lo que ellas quisieran impedir es que el materialismo histórico olvide su propio secreto, esa identidad profunda a la que la historia adjudica por ahora la figura impresentable de un «enano teológico».¹⁰⁸

El aspecto lúdico de la segunda técnica permite mantener la lucidez de la diferencia. Como su fin es distinto al de la primera técnica, será capaz de “jugar” y de simular con la conciencia siempre alerta de la naturaleza del juego. Por esto mismo para Benjamin es importante el humor, pues la excesiva seriedad en un juego puede llevar a cualquier niño a encontrarse de frente con el *Señor de las moscas*.

El *shock*, las imágenes dialécticas, lo lúdico, las técnicas reproductivas, el autómeta y un nuevo horizonte, son algunas de las herramientas que Benjamin deja sobre la mesa en espera de ser encontradas. Hasta el momento, un importante número de pensadores se ha topado con ellas y se ha dado a la tarea de investigar cómo emplearlas. Sin embargo, al adentrarse en la obra de Benjamin queda siempre un dejo de insatisfacción. Es el sentimiento de aquel que se halla entre calles conocidas y, aun así, se siente perdido. Esto invita a continuar el camino, a seguir en el laberinto hasta aprender el arte de perderse, a volver a la mesa con aquellas herramientas y tomarlas entre las manos para jugar con ellas como piezas de *Lego* y ser capaces de construir una infinidad de formas insólitas.

El acto de leer a Benjamin descubre un umbral hacia la posibilidad, una puerta necesaria en este presente colmado de visiones apocalípticas. El tiempo actual es una

¹⁰⁸ *Idem*.

ventana que se abre hacia el paisaje de la catástrofe; es decir, hacia un futuro que nos está deparado, *a menos que...*

Conclusiones

Lo que representó la reproductibilidad técnica para el mundo de comienzos del siglo XX es casi equivalente a lo que hoy en día representa para nosotros el desarrollo de la tecnología digital. En la actualidad, artículos como teléfonos celulares, computadoras y demás dispositivos electrónicos tienen una vida útil de aproximadamente tres años. Internet y los soportes digitales superan cualquier expectativa en cuanto a su capacidad de diseminar la información por todos los rincones del mundo, y pensar la realidad es un reto ante la aparición de términos como «realidad virtual». La idea de «reproducción» alcanza nuevos niveles al considerarse que los procesos del pensamiento humano pueden mimetizarse a partir de la «inteligencia artificial», y tales ejemplos se unen a otros muchos de los cuales apenas es factible darse cuenta por la velocidad con la que se desarrollan e integran a la vida cotidiana. El advenimiento de este milenio se acompaña por problemas similares a los que se enfrentaron los contemporáneos de Benjamin, quizás ahora con diversos matices y un mayor grado de complejidad.

Justo como Benjamin detectara en la producción cultural que se gestó en el instante de transición entre la destrucción del aura y la consolidación de la cultura de masas, hoy en día aparecen algunos gestos de lo que pudiera ser el arte revolucionario benjaminiano. El arte de la calle, la gráfica digital y la creación catalogada como independiente o *indie* son algunos ejemplos de ello.

La red mundial permite que la información se difunda como ondas expansivas y las promesas que ofrece la tecnología tienen ese tono utópico que vale la pena considerar, pero del cual también es necesario desconfiar. El problema de la técnica expuesto por Benjamin en su ensayo sobre el arte nos pertenece y es por ello que exige su revisión y discusión desde todos los ángulos posibles. Uno de ellos es el que se sostiene a lo largo de esta tesis y que supone a la dialéctica como piedra angular de la reflexión benjaminiana. Desde este enfoque cabe señalar al ensayo sobre el arte como una dialéctica de la técnica tanto en su base teórica como en su ejecución escrita. En *La dialéctica de la mirada*, Buck Morss identifica cierta fuerza dialéctica entre dos textos de Benjamin redactados de manera simultánea en 1928: *El origen del drama barroco alemán* y *Calle de dirección única*.

En el estudio sobre el *Trauerspiel* el carácter abstracto de la representación tiene el efecto de encerrar al lector dentro del texto, que crea un mundo encerrado en sí mismo. Como los recargados interiores burgueses del siglo XIX se siente la amenaza de la claustrofobia. En contraste, la atmósfera de *Calle de dirección única* tiene toda la luz, el aire y la permeabilidad de la nueva arquitectura de Gropius o Le Corbusier [...] Melancólicas descripciones del decadente orden burgués se yuxtaponen a las más variadas observaciones aforísticas [...] Pero si el estilo de ambas obras es antitético, el contenido del antiguo trabajo mantiene una sorprendente afinidad con el nuevo. El estudio sobre el *Trauerspiel* intenta «redimir» teóricamente a la alegoría. *Calle de dirección única* lo hace prácticamente, y en el proceso transforma el significado de la redención. Se redime no el objeto alegórico (el drama trágico), sino la práctica alegórica.¹⁰⁹

El trabajo sobre el Barroco y *Calle de dirección única* se presentan como hipertextos que se interrelacionan y se significan entre sí en distintos niveles. Este rasgo se encuentra presente en buena parte de la obra benjaminiana. Así, la práctica alegórica de la que habla Buck Morss es reconocible en muchos de los textos de Benjamin entre los que se encuentra el ensayo sobre el arte.

La dialéctica y la alegoría son conceptos fundamentales para adentrarse en el problema de la técnica plasmado en dicho ensayo. La diferencia que se marca entre los tratados dialécticos de sus colegas –como *La Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer– y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* radica en que Benjamin ejecuta la práctica alegórica y deja al lector la tarea de buscar, enlazar y ensamblar las ideas que yacen ocultas o que juegan libremente en el texto. En ningún momento expresa de manera literal la intención de exponer una dialéctica de la técnica, pero deja suficientes pistas para considerarlo. Por lo tanto, para avanzar en la lectura y el análisis de la obra es necesario leer entre líneas y asegurarse de no caer en la sobreinterpretación.

El ensayo está compuesto por fragmentos. La historia del arte y el problema de la técnica se intercalan, se mezclan y anteponen; los saltos temáticos y las imágenes poéticas destacan ante los repentinos instantes en que la política y el análisis sociológico se manifiestan. Se crea una complicidad argumentativa entre todos los tópicos que Benjamin introduce en el texto, la cual constituye la base de su propuesta capital; es decir, la «técnica lúdica». Técnica y arte, más que forma y contenido de lo humano, son

¹⁰⁹ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*. pp. 34-35.

facetas distintas que dialogan, luchan, se devoran y a veces se identifican. Ambas representan la imagen dialéctica con la que Benjamin nos enfrenta en esta obra.

El momento histórico en que Benjamin redactó el ensayo sobre el arte era el de una Europa susceptible, el peligro de la guerra estaba presente y los temas políticos debían manejarse con cuidado. Durante algunos años el filósofo se enfrentó con grandes obstáculos para publicar sus textos debido a la censura y este ensayo contenía un enfoque evidentemente incómodo. Incluso se ha llegado a suponer que tuvo como finalidad dar una respuesta al ensayo titulado *El origen de la obra de arte*, de Martin Heidegger.

Cabe recordar que la principal “rivalidad” entre ambos pensadores se funda en el contexto histórico y la trinchera social, política e intelectual que ocupó cada quien durante el desarrollo del nacionalsocialismo. Sin embargo, a pesar de las indiscutibles diferencias entre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y *El origen de la obra de arte*, surge la sospecha de que ambos abordan el mismo problema (el de la técnica) e intentan lanzar una propuesta. Aunque a primera vista el diálogo entre ambos ensayos parece improbable, algo relevante puede descubrirse al considerar las múltiples revisiones que han puesto frente a frente las obras de los dos autores.

Benjamin y Heidegger están considerados como dos pensadores de primer orden en la filosofía contemporánea, y apenas ahora es factible que se comience a tener la suficiente perspectiva histórica para analizarlos desapasionadamente, pero también la cercanía necesaria que permita una comprensión cabal de su obra, su postura y ante todo, su propuesta.

El problema de la técnica pone al descubierto una gran cantidad de interrogantes que urge atender. Las palabras de Benjamin que afirman que todo documento de cultura es también un documento de barbarie invitan a reflexionar acerca de los cimientos en los que se sostiene nuestra civilización.

La técnica como imagen dialéctica es un gran palacio con columnas de mármol; una pirámide monumental, una gran urbe, y a pie de página, pueden leerse los costos: la vida de los esclavos sometidos a torturas inimaginables para edificar tales portentos, los asesinatos, los bosques talados, los ríos drenados y las montañas destruidas. Todos y cada uno de estos mausoleos de la humanidad esconden en su magnificencia los múltiples y cruentos atentados contra la naturaleza y contra el hombre mismo. Igualmente la Historia se convierte en escaparate de triunfos y en cómplice de crímenes, mientras que el arte otorga valor simbólico, incluso mágico, a tales victorias.

Si algo deja claro Benjamin en el ensayo sobre el arte es que éste puede ser un instrumento valioso para las técnicas del dominio, que su impacto en la sensibilidad y el raciocinio humano le confiere un poder especial.

Mientras Benjamin trabajaba en *Los Pasajes* y buscaba la forma de mostrar cómo la tecnología podía ser utilizada con fines revolucionarios, Leni Riefenstahl dirigía el filme titulado *El triunfo de la voluntad*, una película de propaganda nazi cuya perfección técnica le valió ser considerada como el mejor documental artístico en la historia del cine.

En la actualidad, la propaganda de todo tipo aún echa mano del arte y la técnica. Las campañas políticas inundan los medios de comunicación y bombardean al espectador con maniobras discursivas, imágenes que prometen bienestar y fondos musicales elegidos para crear ciertos estados mentales en quienes reciben esos mensajes. El *marketing* y la publicidad se especializan en la realización de productos hipnóticos que influyen en las decisiones de los consumidores. Las Bellas Artes, por su parte, preservan una condición aurática “desafinada” en la que los templos culturales desempeñan su labor con ese tono elitista que, desde la perspectiva benjaminiana, sólo puede calificarse como farsante.

En general, las fuerzas dominantes mantienen su control sobre el mundo y aún después de las transformaciones acontecidas durante todo el siglo XX, la revolución benjaminiana permanece aún como un proyecto inacabado, como el *Libro de los Pasajes*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra, Madrid, 2001.
- ADORNO, T. H. y BENJAMIN, Walter. *Correspondencia: 1928-1940*. Trotta, Madrid, 1998.
- ARISTÓTELES. *Metafísica* [Trad. Tomás Calvo Martínez]. Gredos (Biblioteca Clásica), Madrid, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Dirección Única*. Alfaguara, Madrid, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Itaca, México, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Intro. Bolívar Echeverría]. Itaca, México, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* [Intro. Y Trad. Bolívar Echeverría]. ITACA-UACM, México.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal, Madrid, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras* [Libro I, Vol. 2]. Abada, Madrid, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-textos, Valencia, 2005.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada*. A. Machado Libros, Madrid, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires, 2005.
- ECHEVERRÍA, Bolívar [Comp.]. *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin*. Era-FFyL, UNAM, México, 2005.
- GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. Debate, Madrid, 1997.

- ♣GRAVE, Crescenciano. *La luz de la tristeza: Ensayos sobre Walter Benjamin*. Arlequín, México, 1999.
- ♣KRACAUER, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos*. Gedisa, Barcelona, 2008.
- ♣LÖWY, Michael. *Aviso de incendio*. FCE, Buenos Aires, 2002.
- ♣MATE, Reyes. *Medianoche en la historia*. Trotta, Madrid, 2006.
- ♣MUMFORD, Lewis. *Técnica y Civilización*. Alianza, Madrid, 1979.
- ♣NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- ♣NUSSBAUM, Martha C. *La Fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Visor (La balsa de la Medusa), Madrid, 1995.
- ♣PLATÓN. *Diálogos*. Gredos (Biblioteca Clásica), Madrid, 2000.
- ♣ROMERO, José Manuel. “La idea de una hermenéutica de lo concreto en Benjamin y Adorno: ¿Más allá de Gadamer?”, en: *Thémata: Revista de filosofía*, ISSN 0212-8365, N° 32, 2004, pp. 159-172.
- ♣SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. FCE, Buenos Aires, 1998.
- ♣SONTAG, Susan. *Bajo el Signo de Saturno*. Lasser Press, México, 1981.
- ♣STIEGLER, Bernard. *La Técnica y el Tiempo [Vol. 2]*. Ediciones Hiru, Hondarribia.
- ♣VERNANT, Jean Pierre. *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*. Ariel, Barcelona, 1973.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARISTÓTELES. *Física*. Gredos (Biblioteca Clásica), Madrid, 1995.
- BENJAMIN, Andrew [ed.]. *Walter Benjamin and art*. Continuum, London, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, Madrid, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras* [Libro I, Vol. 1]. Abada, Madrid, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras* [Libro II, Vol. 1]. Abada, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras* [Libro II, Vol. 2]. Abada, Madrid, 2009.
- COLÓN, R. Aníbal. *Filosofía de la Técnica*. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1992.
- DESSAUER, Friedrich. *Discusión sobre la técnica*. Rialp, Madrid, 1964.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Trotta, Madrid, 2006.
- FORSTER, Ricardo. *Walter Benjamin y el problema del mal*. Altamira, Buenos Aires, 2003.
- GILLE, Bertrand. *Introducción a la historia de las técnicas* [Prol. Santiago Riera i Tuèbols]. Crítica /Marcombo, Barcelona, 1999.
- JAY, Martin. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Taurus, Madrid, 1974.
- KRANZBERG, Melvin [ed.]. *Tecnología y Cultura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- MAYER, Hans. *Walter Benjamin. El Contemporáneo*. Debats, Valencia, 1992.
- MITCHAM, Carl. *¿Qué es la Filosofía de la Tecnología?* Anthropos, Barcelona, 1989.
- SPENGLER, Oswald. *El hombre y la técnica*. Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
- VERNANT, Jean Pierre [ed.]. *El Hombre Griego*. Alianza, Madrid, 1995.

•WIGGERSHAUS, Rolf. *L'Ecole de Francfort, histoire, development, signification*.
Presses Universitaires de France, Paris, 1993.