

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y MODERNIDAD.
LA MIRADA DE BENJAMIN DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL CINE

Anabella Di Pego

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

anadipego@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo se propone analizar la concepción de Walter Benjamin de la fotografía y del cine. Su posición precursora y controvertida permite advertir las profundas transformaciones que las técnicas de reproducción introducen en la experiencia estética; transformaciones que son al mismo tiempo progresivas y regresivas. De este modo, esperamos poner de manifiesto que no es posible situar a Benjamin ni como un crítico radical ni como un simple entusiasta. Por el contrario, sus desarrollos discurren sutilmente entre tensiones y paradojas, que iluminan matizadamente los pliegues de las nuevas formas de experiencia estética. Por eso, Benjamin rehúsa cualquier posicionamiento dicotómico y nos incita a emprender el derrotero de problemas y potencialidades que las nuevas técnicas entrañan.

Palabras clave: aura - recepción colectiva - actitud crítica - valor cognoscitivo

Palabras preliminares

Tal vez hoy en día, sea un lugar común, concebir que la principal característica del pensamiento de Walter Benjamin resida precisamente en la dificultad que suscita caracterizarlo, encasillarlo o roturarlo. Su pensamiento prolífico y errante, discurre entre el misticismo y el materialismo, entre la dialéctica y la yuxtaposición surrealista. Sin embargo, Benjamin no intenta construir una totalidad superadora de estas tendencias sino mostrar las posibilidades que abren sus tensiones; lo desgarran las vivencias de su propia época y sus textos las plasman sin pretensiones de conciliación. Benjamin no es meramente un crítico de su tiempo y de sus tradiciones, es uno de los pocos pensadores cuyo análisis sutil le ha permitido sustraerse de los antagonismos propios del siglo XX y captar tanto sus oscuridades y sus barbaries como así también los intersticios que permiten pensar un futuro diferente. Y quizás por ello, su pensamiento continúa vigente y se resiste a ser simplemente archivado en algún elevado pedestal de la tradición filosófica.

Marshall Berman, en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, sostiene que el pensamiento del siglo XX ha sufrido un empobrecimiento en comparación con el del siglo XIX: "Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos" (1). En cambio, las reflexiones de los pensadores del siglo XX han cristalizado en posturas pétreas que o bien combaten encarnizadamente la modernidad, o bien la defienden con ahínco. Entre los máximos exponentes de estos últimos se encuentran los movimientos futuristas que desde comienzos del siglo XX celebraron con exaltación los desarrollos tecnológicos pensando que conducirían sin rodeos a mejorar la vida de las personas. Por su parte, las posiciones críticas encontraron una expresión paradigmática en la hipótesis de la "jaula de hierro" de Max Weber, según la cual en el mundo moderno la racionalidad instrumental, principalmente a través de la burocracia, extiende progresivamente su dominio determinando inexorablemente la vida de los individuos. En el siglo precedente, existieron numerosos críticos radicales, pensemos tan solo en Marx o en Nietzsche, sin embargo ellos consideraban que los individuos modernos eran capaces de comprender las oscuridades de su tiempo y a partir de esta comprensión luchar contra ellas. "De aquí que incluso en medio de un presente miserable, pudieran imaginar un futuro abierto" (2).

En definitiva, retomando las palabras de Berman, los pensadores "del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas; el esto y aquello por el esto o aquello" (3). En este trabajo, seguiremos estos lineamientos generales de Berman pero para mostrar la singularidad y la relevancia del pensamiento de Benjamin, en tanto constituye una notable excepción frente a estas polarizaciones del siglo XX. A lo largo de toda su obra, Benjamin se mueve con soltura entre las paradojas y los conflictos de nuestra época, procurando evitar su disolución en una crítica destructiva o en una vana complacencia. Su pensamiento se entronca íntimamente con las reflexiones del siglo XIX, de las cuales recupera algunos conceptos centrales (como por ejemplo: el

flâneur, el *dandy*, la bohemia, entre otros) que le permiten rescatar los tesoros de una época pasada, y alumbrar con ellos tanto los recodos oscuros como las lánguidas hendiduras del siglo XX. Goethe, Baudelaire, Proust se hacen presentes explícitamente en los ensayos que Benjamin les dedicara, pero también se manifiestan, de una manera mucho más imperceptible, a través de la recuperación de esa actitud modernista surgida allá por el siglo XIX. Actitud que supone no sólo “experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción...; [sino más precisamente] sentirse cómodo en la vorágine, hacer tuyos sus ritmos, moverse dentro de sus corrientes en busca de las formas de realidad, belleza, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso” (4).

Benjamin es también, en este sentido, un modernista, o lo que es lo mismo un crítico moderno de la modernidad, que en su convivencia con los fantasmas del pasado, les permite reaparecer en sus escritos de manera transfigurada. En este trabajo, analizaremos dos textos de Benjamin: “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), para mostrar cómo el pensamiento de Benjamin se desenvuelve a través de las tensiones y ambivalencias propias de la modernidad, recuperando su carácter irresoluble y arrastrándonos a una añoranza del pasado que a la vez se convierte en cimiento de la esperanza futura. Asimismo, procuraremos poner de manifiesto la línea de continuidad que existe entre estos textos, en relación con el análisis y la valoración que Benjamin realiza de las nuevas técnicas de reproducción y su impacto en el arte. Consideramos que el núcleo de la posición de Benjamin permanece inalterado durante los cinco años que separan a estos textos, y que su relevancia reside en su capacidad de analizar mediante una crítica profunda tanto los aspectos negativos como las posibilidades que entrañan estas nuevas técnicas. De manera análoga al *flâneur*, Benjamin recorre los caminos del arte moderno sin dejarse llevar por la arrolladora dinámica de las nuevas técnicas, y sin, al mismo tiempo, adoptar una posición lejana cuya distancia impide comprender la importancia del fenómeno.

1. La fotografía: desde los vestigios del aura hasta el surrealismo

En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin se propone analizar las transformaciones que se producen en el arte -tal y como se lo concebía clásicamente- a partir del advenimiento de las nuevas técnicas que permiten su reproducción. La fotografía y el cine representan el paradigma de estas nuevas experiencias estéticas desarrolladas al amparo de las nuevas tecnologías. El estado de crisis que se experimenta en el arte se explica, en parte, por las consecuencias del impacto de la reproducción técnica sobre el carácter del arte. Una de estas consecuencias, y sin lugar a dudas la más importante, consiste en la atrofia del aura de la obra de arte. El aura de una obra está constituida básicamente por tres elementos: (i) su singularidad, es decir su unicidad o su “existencia irrepetible” (*einmaliges Dasein*); (ii) su autenticidad, que se manifiesta “en el aquí y ahora del original” (*das Hier und Jetzt*); y (iii) su inmersión en la tradición, que configura “el modo y manera de su percepción sensorial” (5) (*die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung*).

“¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición [*einmalige Erscheinung*] de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de la cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (6).

La reproducción conlleva a la destrucción del aura en la medida en que a través de las múltiples copias se suprime el carácter irrepetible y único de la obra de arte aurática, aproximándola a las masas y aniquilando así también su lejanía característica. El aura como “irrepetible aparición de una lejanía” (*einmalige Erscheinung einer Ferne*) se desvanece; la obra de arte es arrancada de la tradición y es sumida en contextos en los cuales el “aquí y ahora” ha sido completamente eliminado. Benjamin reconoce, por un lado, que la reproducción ha permitido el surgimiento de nuevas manifestaciones artísticas legítimas, y por otro, que a estas manifestaciones les falta el aura constitutivo del arte clásico.

En “Pequeña historia de la fotografía” Benjamin manifiesta una entrañable añoranza por la pérdida de esa experiencia aurática que todavía se conservaba en las primeras fotografías. En ese entonces, las placas requerían una prolongada exposición al aire libre, por lo cual los modelos debían prepararse para retirarse del mundo, se sumergían profundamente en ese instante y permanecían largamente en una pose. Por eso, las fotos ejercían sobre el espectador un efecto más perdurable y penetrante. La fotografía todavía no se había convertido en un mero instrumento, esto sucedió con las fotos posteriores que retenían un instante para luego exhibirlo en los diarios o en los aparadores de las casas de familia. Las primeras fotografías, en cambio, se divulgaban en círculos estrechos y eran contempladas con asombro y misterio como pequeños recortes de un mundo todavía no desencantado. “Si hemos ahondado lo bastante en una de estas [primeras] fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico [*magischen Wert*] que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros” (7).

Se aprecia en las palabras de Benjamin un deleite por ese valor mágico, ese misterio, esa lejanía que constituía el núcleo del aura

de las primeras fotografías. Siente pesar y es crítico respecto de esa valiosa pérdida, por ello arremete contra las fotografías actuales, en las cuales “se convierte lo creativo [...] en un fetiche cuyos rasgos sólo deben su vida al cambio de iluminación de la moda. Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso* —ésta es precisamente su divisa—. En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece” (8). Se muestra aquí un Benjamin que rechaza la fotografía de su época, fotografía que en lugar de recrear una lejanía hace que todo aparezca inmediatamente cerca, y esta proximidad tan requerida por las masas conduce a la atrofia del aura. Porque no sólo las nuevas técnicas son responsables de destruir el aura, las masas mismas lo son, con su exigencia cada vez mayor de que todo se haga accesible, aceleran y promueven irremediamente este proceso. “Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción” (9).

Hasta ahora parecería que en “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin realiza una crítica radical respecto del devenir de la fotografía y de la consecuente pérdida del aura. Sin embargo, pretendemos mostrar que esta es sólo una de las facetas de este texto, en tanto Benjamin también muestra una admirable capacidad para vislumbrar la potencialidad de la reproductibilidad técnica del arte y de la pérdida del aura. Como hemos observado, después de un período inicial aurático, el desarrollo de la fotografía entra en un “tiempo de decadencia”. Los claroscuros de las primeras fotografías fueron reemplazados por una nitidez y una iluminación que se expandieron sobre los resquicios de encanto que poblaban a las primeras. La fotografía apareció, entonces, como una transparencia absoluta de la realidad, como una copia que ha asimilado hasta el último detalle de su original, al que ahora mira con suficiencia y superioridad. A partir de 1880, los fotógrafos, advertidos de esta situación, procuraron “recrear la ilusión de ese aura por medio de todos los artificios de retoque y sobre todo por medio de las aguatinas” (10). Sin embargo, la rigidez artificial de estos intentos culminó por demostrar la impotencia para recrear el aura. Es que una vez consumada la abolición del aura es irremediable, y el desafío no consiste en intentar vana y burdamente recrearla, sino en mostrar las nuevas alternativas que surgen de esa pérdida. En esta línea ubica Benjamin las fotografías de Eugene Atget, cuyo virtuosismo residía precisamente en fotografiar las calles de París vacías, sin gente; recuperando sus detalles, sus márgenes olvidados y sus rincones apartados. De este modo, árboles, calles, negocios, edificios y plazas son rescatados del olvido y adquieren vida propia en las fotografías de Atget. De manera análoga al coleccionista, Atget busca “renovar el viejo mundo” (11) liberando a las cosas “de la servidumbre de ser útiles” (12) y revistiéndolas de una belleza singular. Atget no se interesa en el París de Haussmann sino que hurga en sus suburbios y descubre la singularidad en todo aquello que frecuente es desechado como residuo. En cierta manera, Atget es como un “alquimista que practica el oscuro arte de transmutar los elementos fútiles de lo real en el oro brillante y duradero de la verdad” (13).

“Las fotos de París de Atget son precursoras de la fotografía surrealista [...] El fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esa atmósfera, la purificó incluso: introdujo la liberación [*Befreiung*] del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente” (14).

En esta cita, puede apreciarse la convivencia que se produce entre el Benjamin nostálgico frente a la pérdida del aura y el Benjamin que valora positivamente las potencialidades de este proceso que concibe como una “liberación” (*Befreiung*). Precisamente el mayor logro de la nueva escuela de fotografía surrealista, y también de Atget, que es su precursor, consiste en superar el convencionalismo a través de la eliminación del aura. El texto “Pequeña historia de la fotografía” no es, entonces, una mera crítica a la atrofia del aura en el arte, sino al mismo tiempo, una exaltación de las posibilidades que esto entraña. Benjamin explora los matices que las nuevas tecnologías presentan, poniendo de manifiesto eventualmente paradojas de la modernidad que todavía continúan desvelándonos.

Benjamin concibe que si bien la fotografía, tal como sucede de hecho en la mayor parte de los casos, puede limitarse a fijar imágenes instantáneas incapaces de asociación alguna; también puede promover “un extrañamiento salutífero entre hombres y mundo entorno” (15). Este es el caso de la fotografía de Atget y de los surrealistas, que posibilitan que miremos el mundo que nos rodea desde cierta distancia necesaria para juzgarlo. Distanciamiento que supone evitar tanto una inmersión profunda en el mundo que nos conduzca hacia una complacencia placentera, como así también una lejanía excesiva que imposibilite una comprensión cabal de los fenómenos. Tal vez, el personaje que mejor encarna esta actitud sea el del *flâneur*. “Siempre caminando sin rumbo fijo por entre la muchedumbre de las grandes ciudades en un premeditado contraste con sus apresuradas y determinadas actividades, es a él al que las cosas se revelan en su significado secreto” (16). El *flâneur* no se deja llevar por la multitud, más bien se resiste a su flujo, pero no se aleja para contemplarla desde un escaparate sino que camina porque en ese caminar aprehende su particularidad. De manera análoga, las fotografías de Atget nos permiten caminar por la ciudad que a diario

recorremos, pero en una actitud diferente a la de los transeúntes corrientes: atentos y expectantes, contemplando y discerniendo. Ya desde el comienzo del ensayo “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin alza su voz para criticar a aquellos que se empeñaron en denostar en sus orígenes a la fotografía, amparándose en un “concepto filisteo del arte, al que toda ponderación técnica es ajena, y que siente que le llega su término al aparecer provocativamente la nueva técnica” (17). La cuestión para Benjamin no reside en dado un concepto clásico de arte analizar si la fotografía se subsume o no bajo ese concepto, sino, más bien, en analizar las modificaciones que se producen en ese concepto a partir de la aparición de la fotografía. Por ello, resultaron infructuosos los intentos de los teóricos de la fotografía por ensamblarla con ese concepto “fetichista de arte, concepto radicalmente antitécnico. Ya que no comprendieron otra acción que la de acreditar al fotógrafo ante el tribunal que éste derribaba” (18). Según Benjamin, estas mismas reflexiones pueden aplicarse a las posteriores discusiones que suscitó el surgimiento del cine en relación con el teatro. Y en ambos casos, se advierte cierto entusiasmo de Benjamin respecto de la irrupción de la técnica en el arte, entusiasmo que implica apertura hacia la novedad y deleite ante las encrucijadas que la misma acarrea.

2. El cine: experiencia estética y valor cognoscitivo

En su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin señala que la obra de arte aurática es inseparable de su valor cultural, porque ella misma se encuentra inmersa en una tradición que la posiciona en un lugar de culto. Así, resulta “de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de su función ritual” (19). Incluso en las formas de arte más profanas se encuentra esta función cultural aunque secularizada bajo la concepción del recogimiento individual. Sin embargo, “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa [*emanzipt*] a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (20). Aquí nuevamente, la técnica desempeña un papel positivo al liberar a la obra de arte de su valor cultural y posibilitar que su valor exhibitivo desempeñe un papel central. Las obras de arte siempre han oscilado entre el valor cultural y el exhibitivo pero con la reproducción técnica se incrementan considerablemente sus potencialidades exhibitivas y con ello el arte se vuelve accesible para un público más amplio. En la contemplación de una obra de arte aurática, se requiere, como mínimo, de un conocimiento de la tradición que permita captar su valor cultural y su singularidad. El aura, esa “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (21), es una experiencia necesariamente restringida que fortalece la recepción individual del arte y su carácter autónomo.

Benjamin celebra el hecho de que “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” (22), porque esto significa que el arte se ve impelido a abandonar sus instituciones anquilosadas e incorporarse a la vida de miles de personas. Este pensador ve en las nuevas técnicas la posibilidad de una colectivización del arte que, por primera vez, permita una ampliación de la experiencia estética. Al tiempo que, de manera precursora, señala que esta experiencia está siendo transfigurada por la reproductibilidad técnica, advierte que esta transfiguración supone tanto pérdidas, entre las que se encuentra la del aura, como potenciales ganancias, por ejemplo, la conformación de un público con carácter progresivo y crítico. Por supuesto, que Benjamin tampoco pasa por alto los riesgos de manipulación que estas nuevas técnicas implican; sin embargo, de este problema nos ocuparemos en el próximo apartado. Por ahora, sólo pretendemos enfatizar que Benjamin ve en las nuevas técnicas una oportunidad de democratización del arte, cuya realización depende del contexto político y de la acción de los hombres.

Este proceso de pérdida del aura, que se intensificó con la reproductibilidad técnica, había comenzado a manifestarse en el siglo XIX cuando se promovió “la contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público” (23). La pintura pretendió, entonces, acercarse a las masas, es decir, hacer de la experiencia estética algo próximo, sin embargo, la contemplación de un cuadro desde siempre supuso distanciamiento y recogimiento individual. En ese momento comenzó la crisis de la pintura que culmina en la liquidación del arte autónomo y de su aura. No es posible hacer de la contemplación de una pintura una experiencia colectiva, porque requiere, además de la accesibilidad a la obra, cierta sensibilidad que permita organizar y otorgar significado a esa percepción. En el siglo XX, el dadaísmo intentó abiertamente romper con esa experiencia estética clásica que implicaba una observación abstraída, incorporando materiales que provocaban desagrado en el espectador con el objeto de movilizarlo y escandalizarlo. De este modo, los dadaístas aspiraron a generar en la pintura y en la literatura los efectos que con absoluta facilidad lograría años después el cine, por ejemplo, una recepción distraída que no puede compenetrarse en la contemplación porque es movilizadora de una imagen a otra. Y “lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones” (24). Para Benjamin, entonces, la pérdida del aura de la obra de arte es producto tanto del impacto de la reproductibilidad técnica como del desarrollo mismo de las vanguardias artísticas del siglo XX. De este modo, resulta inviable la observación crítica que Adorno le realiza a Benjamin respecto de que “lo aurático de la obra de Arte está a punto de desaparecer... [pero] no sólo mediante la reproductibilidad técnica... sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal ‘autónoma’...” (25). El propio Benjamin advierte en su análisis que la pérdida del aura es ocasionada por una confluencia de

procesos extrínsecos e intrínsecos; a partir de lo cual, la proximidad reemplazó a la lejanía, la multiplicidad a la autenticidad, y la durabilidad a la unicidad; generándose, consecuentemente una modificación del carácter de la experiencia estética que la hizo más asequible.

Sin embargo, el entusiasmo de Benjamin muestra sus límites cuando observa que “el arte se ha escapado del reino del *halo de lo bello*, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento” (26). En esta frase no podemos dejar de advertir un dejo de nostalgia ante la inexorable pérdida del aura; nostalgia que, empero, es acompañada por la insinuación de que las nuevas formas artísticas pueden florecer de una manera diferente. Benjamin estudia las ambigüedades de la pérdida del aura, por ello afirma, no sin atisbos de pesar, que “en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (27). Esto se produce porque, por ejemplo en el cine, la técnica se infiltra en las entrañas de la realidad de manera tal que nos aleja del horizonte la posibilidad de vislumbrar la realidad no mediada, o lo que Benjamin denomina *Ürphänomene* (fenómenos originarios) (28). Mientras que en el teatro el emplazamiento marca la artificialidad de la escena, y en la pintura la realidad se presenta inmersa en una lejanía insuperable; en el cine la técnica penetra en la realidad para actuar operativamente sobre ella, de manera análoga a como los instrumentos del cirujano se introducen en el cuerpo del paciente. La pintura y el teatro suponen un distanciamiento del objeto que permite que la realidad resplandezca por las hendiduras de sus obras. Por su parte, el cine implica una manipulación instrumental de la realidad que clausura cualquier posible destello de esa realidad desnuda. A pesar de estas críticas incisivas, Benjamin quiere evitar, lo que considera que ha sido el mayor defecto del análisis que Pirandello hace del cine, y que tal vez sea también una falencia de los análisis de Adorno, que consiste en “limitarse a destacar el lado negativo del asunto” (29). Por ello, Benjamin indaga de qué manera repercute el cine en la configuración que los hombres realizan de su entorno.

“El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo [...] Todo ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Esta ha aislado cosas (y las ha hecho analizables), que antes nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción. Pero esta situación tiene un reverso: las ejecuciones que expone el cine son pasibles de análisis mucho más exacto y más rico en puntos de vista que el que se llevaría a cabo sobre las que se representa en la pintura o en la escena. El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados. Tal circunstancia tiende a favorecer -y de ahí su capital importancia- la interpenetración recíproca de ciencia y arte” (30).

El cine transforma positivamente el modo en que captamos el mundo (*Merkwelt*), permitiéndonos una percepción atenta y aguda de nuestro entorno, puesto que desmenuza la realidad. A través de diversos planos y tomas, hace que nos percatemos de detalles de la vida cotidiana que hasta ese momento no habíamos advertido. A partir de este desglosamiento de la realidad, nos encontramos en mejores condiciones para aprestarnos al análisis. Por ello, Benjamin destaca las mayores posibilidades de análisis (*Analysierbarkeit*) que puede ofrecer el cine frente a la pintura. De modo que, la obra reproducida técnicamente es un producto desencantado que ya no permite acceder a la realidad originaria, pero que, sin embargo, representa la realidad de manera tan fidedigna que fomenta la posibilidad de análisis, y con ello, el arte adquiere funcionalidad científica, en la mediada que “gana autenticidad documental” (31). Uno de los postulados básicos, que Benjamin sostiene desde sus primeros trabajos, es que la experiencia estética reviste de un valor cognoscitivo análogo a la científica. La ciencia no se presenta como un modo de acceso privilegiado a la realidad, sino como una de las formas de conocimiento de la realidad, junto con el arte. Benjamin reivindica, de este modo, al arte como una forma de conocimiento científico, y lo rescata de su carácter de perseguidor de ilusiones para reinsertarlo en la búsqueda de la verdad. La fotografía y el cine han venido posteriormente a demostrar esta convicción fundamental de Benjamin: que existe una estrecha proximidad e interrelación entre la ciencia y el arte, y que ambos son formas de conocimiento que gozan de un estatus epistemológico equivalente. En este sentido, Susan Buck-Morss sostiene en relación con la obra de Benjamin que: “quizá su contribución más importante fue la de redimir a la estética como una disciplina cognitiva central, una forma de revelación secular, y en insistir en la convergencia estructural de las experiencias científica y estética” (32).

Benjamin recorre con detenimiento los intersticios que las nuevas técnicas abren; añora la obra de arte aurática, pero recibe con entusiasmo a las nuevas formas artísticas, y al mismo tiempo procura no caer en un mero optimismo al respecto. Por ello, explora las pérdidas y los beneficios que implican las nuevas técnicas, señalando por ejemplo que “el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción [*Spielraums*] insospechado, enorme. Parecería que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario” (33). Benjamin analiza, de este modo, los dilemas presentes en el arte y lo que algunos interpretan

como tensiones irresueltas de su concepción, constituye precisamente el fruto más preciado de su capacidad de aprehender los encantos y las miserias de nuestro siglo. De manera análoga al poeta de Baudelaire (34), que pierde su aureola en el fango del asfalto, y siente una mezcla de desdicha y de expectativa ante su nueva situación de poeta sin insignias, Benjamin contempla la pérdida del aura y el surgimiento de nuevas formas artísticas con nostalgia por lo pasado y avidez por lo nuevo.

3. La politización del arte: un llamado desesperado ante el ascenso del fascismo

Como ya hemos visto, la aparición de las nuevas tecnologías ocasiona profundas transformaciones en el carácter del arte; la relevancia de su valor cultural es reemplazada por la preeminencia de su valor exhibitivo, y “en lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (35). Esto implica que el arte y sus nuevas tecnologías pueden ser utilizados políticamente tanto para la manipulación de la población y la perpetuación del orden establecido, como para promover la crítica de esas condiciones sociales e incluso del orden de propiedad. Sin embargo, aun cuando estas tecnologías se encuentren en manos del capital, como vimos en el segundo apartado, cumplen una función revolucionaria en la crítica a las concepciones tradicionales del arte.

Algunas interpretaciones de Benjamin, entre ellas la de Martin Jay (36), consideran que su obra es “paradójicamente” y al mismo tiempo una crítica a la pérdida del aura y un optimismo incauto respecto de las potencialidades de las nuevas tecnologías para la politización de las masas. Sin embargo, hemos visto, que Benjamin advertía perfectamente que las nuevas tecnologías podían ser utilizadas para perpetuar el orden existente:

“Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos [...] Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine” (37).

Benjamin reconoce que con los nuevos medios de comunicación, las estrellas de cine y los políticos salen fortalecidos. No obstante, no ve en la técnica un dispositivo que instituye una sensibilidad respecto del orden de las cosas que sólo puede combatirse enfrentando a la técnica misma; sino que considera que la técnica puede ser utilizada para extender la dominación (que tal vez sea la posibilidad más factible), pero también para la movilización crítica contra el orden existente. He aquí donde se abren posibilidades para la acción humana y para Benjamin esto quedaba demostrado, por ejemplo, en el teatro épico de Brecht. De manera análoga a como el cine y la fotografía transforman la concepción tradicional del arte, Brecht se propone transformar radicalmente la estructura del teatro dramático. Por ejemplo, en el teatro dramático, cuya teoría desarrolló Aristóteles, la excelencia de la obra reside en lograr que el público se identifique con los actores y con la trama hasta el punto de la *catarsis*, es decir, de “la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe” (38). En contraposición, el teatro épico de Brecht busca generar en los espectadores el efecto contrario; a cada instante se interrumpe la representación –mediante la introducción de prólogos, canciones, proyecciones, carteles y gestos bruscos- con la finalidad de producir un efecto de distanciamiento que permita al público adoptar una actitud juiciosa. “La situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención [...] El estancamiento en el flujo de la vida, ese instante en que su curso se detiene, es perceptible como reflujo: el asombro es ese reflujo” (39). De este modo, Brecht no propone una mera inserción de las masas en la estructura del teatro dramático burgués, sino más bien una modificación absoluta de esa estructura a través del teatro épico que permita que las masas adopten una actitud reflexiva ante la obra.

“El teatro épico avanza, de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones. Su forma fundamental es la del ‘shock’ por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos, los convencionalismos gestuales diferencian una situación de otra. Surgen así intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Paralizan su disposición para compenetrarse. Dichos intervalos están reservados para que tome una posición crítica (respecto del comportamiento representado de los personajes y de la manera como lo representan)” (40).

Por su parte, la estructura de las nuevas técnicas también puede modificarse permitiendo que el público cobre centralidad, tal como sucede en las películas de Chaplin. En este caso el cine coloca al público en condiciones de desempeñar un papel activo, modificando de ese modo “la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva [*fortschrittlich*], cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito [*Beurteilers*]” (41). El sustantivo “Beurteiler” del alemán remite a la persona que lleva a cabo la acción correspondiente al verbo “beurteilen”, que significa primordialmente juzgar, puesto que se vincula estrechamente con el sustantivo “Urteil” que puede traducirse como juicio. Por ello, en lugar de

traducir que el público “opina como perito” sería más apropiado decir que el público opina como juez o como crítico, en el sentido de que es capaz de juzgar.

La recepción de la pintura, a pesar de los diversos intentos por acercarla a las masas, no puede dejar de ser una experiencia individual de recogimiento en el marco de una tradición. El cine, en cambio, configura una nueva forma de recepción colectiva en la que pueden convivir tanto el disfrute del público como la actitud del crítico que juzga lo acontecido. Benjamin no se horroriza como Adorno frente a la risa del público (42) porque considera que en el cine es posible combinar la actitud fruitiva y la crítica. Benjamin señala que quienes conciben, como lo hace Duhamel, al cine como “pasatiempo para parias... [y] disipación para iletrados” (43), sustentan una contraposición irreconciliable entre la experiencia estética individual y el recogimiento, por un lado, y la experiencia colectiva y la disipación de las masas, por otro. Sin embargo, Benjamin muestra que esta contraposición es desmentida por la historia de la arquitectura. La arquitectura es un arte que desde tiempos remotos se ha constituido en paradigma de una recepción que se produce de manera disipada y colectiva. Es necesario reconocer que, además del recogimiento individual, es posible una recepción estética disipada y colectiva.

Aquellos que descalifican al cine, se parecen a los primeros críticos de la fotografía, que se empeñaban en desdeñarla como arte antes que en analizar las transformaciones que la misma introduce en la noción de arte. De la misma manera, la cuestión relevante para el cine no reside en analizar si la experiencia que ofrece es genuinamente estética en la medida que supone una percepción colectiva y disipada, sino en analizar las modificaciones que produce en las formas de percepción clásicas. El cine revoluciona la relación de las masas para con el arte en la medida que instaura una forma receptiva nueva que “no sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa” (44).

Esto no significa que cualquier película pueda generar este tipo de percepción por parte del espectador, sino más bien que las nuevas técnicas del cine pueden ser reapropiadas con el objeto de lograr esta percepción que moviliza a las masas de pasivas a activas, de observadoras a examinadoras. La *forma* misma de este nuevo arte reproducido técnicamente es revolucionaria en la medida en que incita nuevos modos de percepción y, bajo ciertas circunstancias, promueve condiciones para el análisis crítico. El cine, tal como de hecho predomina, promueve la pasividad de los espectadores a través de la devoción absoluta no ya por los personajes representados sino por las personas que los representan, es decir por las estrellas de cine. No obstante, la *forma* misma del cine ofrece un recurso que puede evitar esta compenetración en la medida en que “el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine” (45), que puede convertirse en una forma de provocar un distanciamiento necesario entre el espectador y la proyección que posibilite la adopción de una actitud crítica. Estas son algunas de las posibilidades de movilización que ofrecen las nuevas tecnologías, pero Benjamin sabe que estas posibilidades pueden ser utilizadas tanto a favor de la dominación como en pos de la liberación. La efectividad que los nazis han demostrado en el uso de la tecnología para la manipulación de las masas, ponen de manifiesto la necesidad imperiosa de que los sectores progresistas emprendan la politización del arte.

“La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (46).

La estetización de la política (*Ästhetisierung der Politik*) consiste en su disolución en la propaganda, en el cine, en la radio, y en la ficción de participación que asegura la perpetuación de los grupos dominantes. El fascismo ha utilizado las nuevas tecnologías para homogeneizar las opiniones y soterrar cualquier intento de juicio autónomo. En el fascismo, la política entendida como la capacidad de los hombres de coordinar sus acciones para modificar su presente y delinear su futuro, ha sido sustituida por la voluntad implacable y arbitraria del *Führer*. El fascismo ha utilizado las nuevas tecnologías para procurar la agitación propagandística; y aquellos que luchan contra el fascismo deben responderle con un arte politizado que agujee a las masas, estimulándolas a tomar posiciones críticas y a enfrentarse al fascismo. Benjamin no está diciendo que la función propia del arte sea la difusión política, sino que dada esta situación particular en donde las nuevas tecnologías se han tornado instrumentos cada vez más relevantes de la política fascista, se hace imperioso responder con una politización del arte (*Politizierung der Kunst*).

Benjamin está convocando a los artistas y a los intelectuales a construir una resistencia al fascismo, pero no una resistencia teórica -que no escaseaba por ese entonces- sino una resistencia política que movilice a las personas a actuar para modificar el presente. Benjamin advirtió antes que nadie, que en el siglo XX nada podía ponernos a resguardo de las más terribles barbaries; pero también sabía que no quedaba otra esperanza que la movilización política que impidiera el triunfo de esa barbarie. Por eso sostenemos, siguiendo a Michael Löwy, que Benjamin era un pensador que bregaba por la apertura de la historia; entendiendo que “la historia abierta significa [...] la consideración de la posibilidad –no la inevitabilidad- de las *catástrofes*, por un lado, y de

grandes movimientos *emancipatorios*, por otro" (47). Las posibilidades están abiertas pero de nosotros depende cual se concrete; he aquí la esencia del compromiso de Benjamin para con su presente histórico y de su llamado desesperado a la politización del arte.

A modo de conclusión

Benjamin es un pensador que recorre con soltura las paradojas de la modernidad, y con una mirada nostálgica del pasado, critica mordazmente el presente y divisa, al mismo tiempo, posibilidades para construir un futuro distinto. Esta característica propia de su pensamiento se manifiesta en su valoración del impacto de las nuevas tecnologías en el arte. Por un lado, no puede esconder su añoranza por la "belleza melancólica e incomparable" (48) de la obra de arte aurática; pero, por otro lado, recibe de manera entusiasta las posibilidades de colectivización del arte que ofrecen justamente las tecnologías responsables de esa pérdida del aura. En este contexto, debe entenderse el hecho de que "Benjamin se comportó siempre de forma ambivalente en relación con la pérdida del aura" (49), y precisamente en esta ambivalencia reside la riqueza de su pensamiento que le permitió sustraerse a las polarizaciones propias de nuestro siglo.

En este sentido, Benjamin no es un crítico radical de las nuevas tecnologías cuya teoría no permite avizorar en el presente posibilidades de cambio, ni un optimista que celebra sin más las posibilidades de las nuevas tecnologías. Más bien, habría que sostener que Benjamin es un pensador que nos exalta a rescatar las potencialidades transformadoras que el arte detenta en nuestra época, pero que no pueden efectivizarse sino a través de la asunción de esta tarea por parte de los hombres. La "estetización de la política" nos acecha, porque el arte no es inherentemente y por sí mismo progresista, depende de las acciones de los hombres, que el porvenir nos depare la continuidad de la barbarie o la irrupción de novedad. En el arte se refugia un impulso revolucionario de carácter potencial, cuya concreción depende de las posibilidades que se abren ante nosotros y que Benjamin nos interpela a asumir.

Notas

- (1) Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de A. Morales Vidal, México, Siglo XXI, 1994, p. 11.
- (2) *Ibíd.*, p. 15.
- (3) *Ibíd.*, p. 11.
- (4) *Ibíd.*, p. 365.
- (5) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, p. 20-23.
- (6) Benjamin, Walter: "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, p. 75.
- (7) *Ibíd.*, p. 66.
- (8) *Ibíd.*, p. 80.
- (9) *Ibíd.*, p. 75.
- (10) *Ibíd.*, p. 73.
- (11) Benjamin, Walter: "Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre la bibliomanía", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IX, nº 26, abril 1986, p. 23-27.
- (12) Benjamin, Walter: "París, Capital del siglo XIX", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1993, p. 183.
- (13) Arendt, Hannah: "Walter Benjamin 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. de C. Ferrari y A. Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 165.
- (14) Benjamin, Walter: "Pequeña historia de la fotografía", p. 74.
- (15) *Ibíd.*, p. 76.
- (16) Arendt, Hannah: "Walter Benjamin 1892-1940", p. 172.
- (17) Benjamin, Walter: "Pequeña historia de la fotografía", p. 64.
- (18) *Ibíd.*, p. 64-65.
- (19) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 26.
- (20) *Ibíd.*, p. 27.
- (21) *Ibíd.*, p. 24.
- (22) *Ibíd.*, p. 32.
- (23) *Ibíd.*, p. 45.
- (24) *Ibíd.*, p. 50.
- (25) Adorno, Theodor W.: *Sobre Walter Benjamin*, trad. de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2001, p. 141.
- (26) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 38.
- (27) *Ibíd.*, p. 43.
- (28) "En... [Origen del drama barroco alemán], Benjamin manifiesta una fascinación... por lo que Goethe había llamado *Ürphänomene*, las formas eternas que persisten a través de la historia". Jay, Martin: *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. de J. C. Curutchet, Madrid, Taurus, 1984, p. 343.

- (29) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 35.
- (30) *Ibíd.*, pp. 46-47.
- (31) Habermas, Jürgen: "Walter Benjamin", en *Perfiles filosófico-políticos*, trad. de M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 2000, p. 304.
- (32) Buck-Morss, Susan: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. de N. Rabotnikof Maskivker, México, Siglo veintiuno, 1981, p. 17.
- (33) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 47.
- (34) Baudelaire, Charles: "La aureola perdida", en *Pequeños poemas en prosa (Petits poèmes en prose)*, trad. de Anselmo Jover Peralta, Buenos Aires, Sopena, 1944, poema XLVI, p. 123. Benjamin cita íntegramente este poema en prosa de Baudelaire al final de su ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto G. Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p. 123-124.
- (35) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 28.
- (36) Jay, Martin: *La imaginación dialéctica*, p. 345: "Benjamin [...] a la vez que lamentaba la pérdida del aura, paradójicamente tenía esperanzas en el potencial progresista de un arte colectivo, politizado".
- (37) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", nota al pie nº 19, p. 38.
- (38) Benjamin, Walter: "¿Qué es el teatro épico?", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999, p. 36.
- (39) *Ibíd.*, p. 28-29.
- (40) *Ibíd.*, p. 39.
- (41) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 44.
- (42) "La risa del visitante del cine es –ya hablé de esto con Max [Horkheimer], y seguro que se lo ha dicho- todo lo contrario que buena y revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués". Adorno, Theodor W.: *Sobre Walter Benjamin*, p. 142.
- (43) Cita de Duhamel, Georges, en Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 53.
- (44) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 55.
- (45) *Ibíd.*, p. 51.
- (46) *Ibíd.*, p. 57.
- (47) Löwy, Michael: *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, FCE, 2003, p.175.
- (48) Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", p. 31.
- (49) Habermas, Jürgen: "Walter Benjamin", p. 313.

Bibliografía

- Arendt, Hannah: "Walter Benjamin 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. de C. Ferrari y A. Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Adorno, Theodor W.: *Sobre Walter Benjamin*, trad. de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2001.
- Jay, Martin: *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. de J. C. Curutchet, Madrid, Taurus, 1984.
- Baudelaire, Charles: "La aureola perdida", en *Pequeños poemas en prosa (Petits poèmes en prose)*, trad. de Anselmo Jover Peralta, Buenos Aires, Sopena, 1944.
- Benjamin, Walter: "Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre la bibliomanía", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IX, nº 26, abril 1986.
- Benjamin, Walter: "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto G. Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter: "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter: "París, Capital del siglo XIX", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1993.
- Benjamin, Walter: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999.
- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de A. Morales Vidal, México, Siglo XXI, 1994.
- Buck-Morss, Susan: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. de N. Rabotnikof Maskivker, México, Siglo veintiuno, 1981.
- Habermas, Jürgen: "Walter Benjamin", en *Perfiles filosófico-políticos*, trad. de M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 2000.
- Löwy, Michael: *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, FCE, 2003.