

Walter Benjamin a 24 por segundo (II)

David De los Reyes



Rolando Cubero, óleo

Observación: Esta es la segunda entrega del ensayo. La primera se hizo en el mes de agosto. La tercera y última será colocada en el mes de octubre del 2013.

Walter Benjamin y el tiempo histórico

Benjamin plantea un cambio radical, una vuelta en la historia de la civilización, un cambio de ruta; una ruptura del «continuum» histórico. Pero la lucha emprendida por este "judío marxista" estaba perdida de antemano, su obra es víctima de una división insuperable entre pasado y futuro[1]. Encontramos una imposibilidad en él para controlar la noción de tiempo; su dialéctica estática está en querer detenerse en el curso del presente para que no escape el instante mismo en que aparece; detener el presente para vivir en el presente, para conocer al presente. Más que abolir un segmento de tiempo hallamos la necesidad y la exactitud de neutralizarlo para urgir en él; un querer permanecer entre el demasiado pronto y el demasiado tarde, para entrar dentro de un marco que está en un continuo desvanecerse y dar chance para la construcción de una obra. Así, Benjamin nos da una interpretación del siglo XIX tan rica que nos ayuda a prefigurar el futuro de la modernidad; el concepto de modernidad no estará superado a sus ojos como tampoco desgastado. En su visión estará presente la imagen de la guerra, la cual teñirá de pesimista su actitud ante ese presente. Las directrices que encuentra del desarrollo de la época lo llevan a defender al individuo; actitud de reserva del campo de lo privado frente al drama colectivo. "Contra el flujo de la historia y el eterno retorno, que constituye la catástrofe. Benjamin invoca el tiempo mesiánico, el de ruptura y el juicio final"[2]. Su interés en detener y neutralizar el presente, es para conservarlo como un pasado que aparece como un "relámpago" y se eclipsa para siempre en el instante siguiente.



Rolando Cubero, óleo

Arte, reproductibilidad técnica y el peligro de la vida.

Fundación de una estética materialista

Dentro de las teorías sobre la obra de arte en nuestro siglo, una de las que mayor relevancia y acogida ha tenido por todos los distintos teóricos de ese fenómeno es la formulada por el filósofo alemán Walter Benjamin dentro de su ensayo de 1936 titulado *La obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica*" (conocido por "Kunstwerkarbeit"). Un primer paso para emprender lo que siempre tuvo en mente: la creación de una concepción estética materialista (uno de los intereses más persistentes en los últimos años de su vida). En este ensayo se hacen patentes las palabras que Adorno acuñó respecto al sentido filosófico de Benjamin: «Lo característico de Benjamin, también desde el punto de vista teórico, es que en él el vigor filosófico abarca objetos no filosóficos, incluso materiales aparentemente ciegos y desprovistos de intensión. Casi podría decirse que se mostraba tanto más luminoso filosóficamente cuanto menos correspondía a los llamados objetos oficiales de la filosofía aquello de que hablaba»[3].

Benjamin muestra que la modificación del ideal de «belleza» depende de procesos externos al arte y de cortes más básicos, procesos promovidos por las transformaciones económicas y técnicas de la producción. Benjamin observó correctamente que la historia de cada forma de arte conoce períodos críticos en los que dicha forma persigue ciertos

resultados que, necesariamente sólo podrán obtenerse mediante técnicas artísticas distintas, es decir, a través de una nueva forma de arte; técnica y forma nueva de arte que dependerá, aunque sea de manera relativa y no mecánica, de las transformaciones del proceso tecnológico de producción en el ámbito de la sociedad global. Luego de Benjamin autores como Mukarovsky, Francastel, Della Volpe, McLuhan, Adorno, subrayarán no solamente el aspecto ideológico sino material y técnico de las prácticas artísticas.

Benjamin tenía una intensa fe en el progreso técnico y debió hacer un esfuerzo en adquirir lucidez frente al horizonte técnico y reaccionar contra el optimismo científico y afirmar que los avances realizados en el control del mundo y de la naturaleza sólo tienen valor cuando van acompañados de un progreso que arroje un mayor bienestar y una mayor conciencia social[4]. Si bien se ha dicho que ciencia sin conciencia arruina al alma se podría acuñar otra fórmula seguida a ésta: la ciencia mata a la conciencia[5]. Lo decimos porque la máquina puede ser un producto generado por la ciencia y la tecnología, y que lleva a empobrecer al hombre respecto a las experiencias primarias. La máquina para las artes y en las artes puede ser un instrumento de múltiples y conflictivas posibilidades; se ha utilizado como un sustituto pasivo para la experiencia; se ha utilizado para falsificar formas más antiguas de arte. También se ha usado para concentrar e intensificar y expresar nuevas formas de experiencias. Pero como sustituto de experiencias primarias, reales, no virtuales, la máquina no tiene valor: resulta empobrecedora. De la misma manera que un microscopio resulta inútil si el ojo que lo usa no es penetrante en su observación, los aparatos mecánicos -dentro de las artes- dependen, para su éxito, de la debida cultura de las aptitudes orgánicas, fisiológicas, conceptuales y espirituales que se encuentran bajo su uso. La máquina no puede usarse como atajo a la necesidad de la experiencia orgánica. La reproducción mecánica puede llevar a la parálisis de la experiencia humana. Si los aparatos de sonido nos quitan el impulso de hacer música o de cantar, si la cámara el impulso de ver y el automóvil la necesidad del andar, la condición funcional de la máquina termina en el control de las emociones humanas y en una parálisis de las posibilidades de la sensibilidad. La utilización de instrumentos mecánicos dentro del arte no es el mayor peligro. El peligro está en no saber cómo integrar nuestras artes con la totalidad de nuestra experiencia vital: el triunfo de la máquina es creciente a la abdicación de la creatividad y espiritualidad humanas. Lo que se pide es un cultivo consciente de ella dentro de las artes. Algunos autores lo han dicho: debemos sentir, ver, tocar, manipular, cantar, bailar, comunicar directamente antes de que podamos extraer de la máquina algún apoyo ulterior para la vida. "Si estamos vacíos antes de empezar, la máquina sólo nos dejará más vacíos aún; si somos pasivos e impotentes para empezar, la máquina sólo nos dejará más débiles aún"[6].

Ante ese valor político del progreso y del arte arrimado a ese ciego avance, intelectuales como Adorno le reprocharán a Benjamin que apoye esta postura. Adorno nos dice que ante la amenaza de convertir arte en barbarie es preferible apartarse, permanecer callado que pasarse al enemigo y enrolarse en una evolución que lleva hacia la integración en lo existente a causa de su predominio[7]. "Incluso cuando el arte se vanagloria de su libertad, por ser arte-protesta, sigue siendo esclavo, pues la protesta está canalizada"[8]. La lucidez de Adorno lo lleva a declarar que la actitud adecuada del arte sería la de quedarse con los ojos cerrados y los dientes apretados.



Rolando Cubero, óleo

Maquinismo, fotografía y cine

En Benjamin hay una interacción y estimulación entre el marxismo y la técnica; sus inquietudes hacia ambas esferas intelectuales van paralelas. Respecto a la técnica estará influenciado por el libro de Pierre-Maxime Schul *Maquinismo y Filosofía*, que estudió y leyó íntegramente. Cree que la máquina es de gran ayuda para el hombre. La fotografía y el cine, artes específicamente de la máquina, son inventos en los que se podrán observar cambios importantes y hasta beneficiosos para el acontecer y la percepción del hombre; ayudarán a que la percepción sea más completa, rica y compleja, dando facilidad a las masas de acceder tanto a las obras y formas de vida del pasado como del presente^[9]; ambas "técnicas" cambiarán la naturaleza del arte y Benjamin ve en la máquina una tendencia deseada para la sociedad contemporánea. El cine, por ejemplo, más que ser el llamado 7mo. arte, podrá comprenderse como el arte que utiliza a todos los demás: dibujo, pintura, arquitectura, música, pero

también trabajos de orden mecánico, eléctrico, cibernético, etc. Visto así el cine pudiera ser tomado como una forma colectiva de arte, compuesto de distintos individuos que dirigen, dan color, disponen el alumbrado, cuidan del sonido, actúan y hablan. El cine tiene como característica el ser una acción artística corporativa.

Además de ese texto que hemos mencionado, Benjamin había escrito en 1931 otro ensayo que trataba del avance técnico de la fotografía con la estética y que tituló *Pequeña historia de la fotografía*, el cual será una extensión, afirmación y complementación del primero; pero en el cine, superando la ambigüedad estética de la fotografía en lo que concierne al *aura* integra el tiempo a la técnica y a la producción de la obra; en el enfrentamiento entre la fotografía -que está atrapada entre los bastidores de la pintura- y el cine, es éste último el que sale triunfador, nos conquista y será plena expresión de la modernidad, aunque esté atrapado dentro de muchos artificios para subsistir tanto en el ámbito de sus aficionados como del marco técnico científico en que se construye su realidad. ¿Y qué pasa dentro de la fotografía? Por mucho tiempo la fotografía no tuvo mayor preocupación que la de justificarse, comparándose con la pintura. En un principio se colocó en el lugar menos propicio para encontrar sus propias señas específicas, ese lugar fue la figura humana y ello tenía razones de orden económico-sociológicas. Los precios de los daguerrotipos habían aumentado en vez de disminuir y por ello necesitaba y exigía modelos de la alta burguesía, de la élite social, de la *high class*. "Las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodada y expuesta a la luz en la cámara oscura; debían ser sometidas al vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejaran percibir una imagen de un gris claro. Eran únicas, y en el año de 1839 lo corriente era pagar por una placa 25 francos oro. Con frecuencia se las guardaba en estuches como si fuesen joyas"[10]. La intencionalidad de la foto debía apoderarse de la personalidad del fotografiado, aunque sólo se tratara de una pomposidad hueca. La misión de la fotografía en sus orígenes (el daguerrotipo) era rivalizar con el retrato, una de las formas privilegiadas de la *alta pintura*; el prestigio de la psicología favorecerá a la foto respecto a las tentaciones del *aura*. En los primeros retratos Benjamin admite que había "en torno a ellos un aura, un médium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba"[11]. En este fenómeno el tiempo desempeña un papel fundamental. En un comienzo, la pose debía mantenerse por un intervalo temporal, aunque no el mismo que debería permanecer el sujeto retratado ante el pintor. "Frente a la máquina el modelo se complace con la sensación de su propia importancia y fiel al consejo recordado por Benjamin no le cuesta nada mirar al objetivo puesto que sólo se contempla a sí mismo, inmóvil y paralizado, esos pocos minutos, más adelante segundos, son para él como la antesala de la eternidad"[12]. Luego de ello, su imagen podrá ser reproducida infinidad de veces en infinidad de ejemplares. Con lo que entrará la segunda aparición del tiempo en el fenómeno fotográfico. A diferencia de la obra única -sea un retrato pintado o un escrito- el autor siempre tendrá dificultades en desprenderse y dar por finalizada su obra, en la fotografía ocurre que aparece la figura en forma casi inmediata a su toma, además que la foto está completamente terminada para el momento de su exposición. Benjamin señala la importancia, menor por supuesto, del retoque que por un tiempo se infringió a la foto, retoque que era destinado a aumentar la precisión, idea de realidad, más que satisfacción por la personalidad del modelo.

Lo anterior sería la genealogía de la fotografía en tanto daguerrotipo en su primer momento como fenómeno cultural de la sociedad técnica; el segundo momento aparecerá con el revelado instantáneo, con el cual vendrá la preocupación por la selección de los temas a fotografiar. El aporte de los fotógrafos más recientes está en cambiar el

objetivo de la figura humana hacia la configuración de los objetos, hacia los objetos; los rostros y paisajes pasarán a un segundo plano. Tal contribución lleva a excluir de la fotografía al *aura*. "La fotografía ya no se apoya en el encanto (Reiz) y la sugestión, sino en la experimentación y en la enseñanza. Absorbe, malversa, utiliza con otros fines los procedimientos de la pintura. Se convierte también en un sustituto de la escritura, y el futuro analfabeta es aquel que no sabe valerse de la foto. Con este criterio, todo escritor tendría que aceptar convertirse en fotógrafo: tarea que Benjamin asume en parte cuando se propone, como es sabido, no decir nada más, sino mostrar"[13]. En la fotografía encuentra Benjamin que la técnica pura desempeña una importancia primordial respecto a la producción de la obra; el poder de *la instantánea* está en la capacidad de la máquina en poder congelar un *instante* que se nos presente como meramente ilusorio; función que estaba ya presente desde sus primeros tiempos, pues una de sus funciones era acobijar en su seno los sueños de una posible eternidad. La función no es el adentrarse en un tiempo atomizado, sino en desprenderse de él. En la foto el *aura* parece cambiar de sentido. En su concepción del aura el acento se coloca exclusivamente sobre la lejanía. Al introducir con la instantánea la proximidad genera una tensión que era inaccesible, tanto por la repetición técnica, como por la precisión del modelo y la brevedad para alcanzar el sueño de la eternidad. Aunque en 1934 Benjamin se interesó en la incapacidad del objetivo fotográfico para capturar una ranchería y un vertedero de basura sin transfigurarlos. Transformando todo lo que la pobreza tiene de abyecto, ésta, por medio de la fotografía, se convierte, a su vez, en un objeto de placer. Virilio ha dicho respecto a esto que tal etapa del arte fotográfico se halla superada, "pues el fotógrafo, dominado por la indiferencia, no parece capaz ya de controlar algo nuevo para fotografiar. El objetivo del pensamiento colectivo impuesto por los diversos medios era aniquilar la originalidad de las sensaciones y controlar la presencia de las personas en el mundo, proporcionándoles un conjunto de informaciones para programar su memoria"[14].

En el análisis que hace del cine, según Missac, Benjamin avanza por el camino de esta forma abierta, sin parecer lo bastante sensible al cambio que provoca la precisión de la fotografía. En el cine, la proximidad extrema, junto a sus detalles, construye la incertidumbre, y existe -se pudiese decir- un *aura* del efecto, del *shok*, más que la luz que irradia el propio objeto.



Rolando Cubero, óleo

Un mundo virtual a 16 mm. y a 24 por segundo

Se ha dicho que los rasgos más significativos, en tanto características universales de la existencia y de la vida social de nuestra época, se hallan anunciados dentro de lo que podemos llamar experiencia estética.

En el ensayo de 1936 sobre la reproducción técnica ("Kunstwerkarbeit") apareció, casi por primera vez, una reflexión en torno al problema del arte dentro de una sociedad organizada, generalizada y mediatizada por los medios de comunicación. También podemos decir que dicho escrito pudiese ser tomado como el principio para reflexionar, como dijimos antes, hacia uno de los temas que más le embargó su pensamiento durante los últimos años de su existencia, es decir, la elaboración de una estética materialista. La intuición central de este escrito se ajusta a presentar la idea de las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de

los *mass-media*. Momento que modifica, en forma sustancial, la esencia del arte en su forma de manifestarse dentro de la época presente respecto a las pasadas.

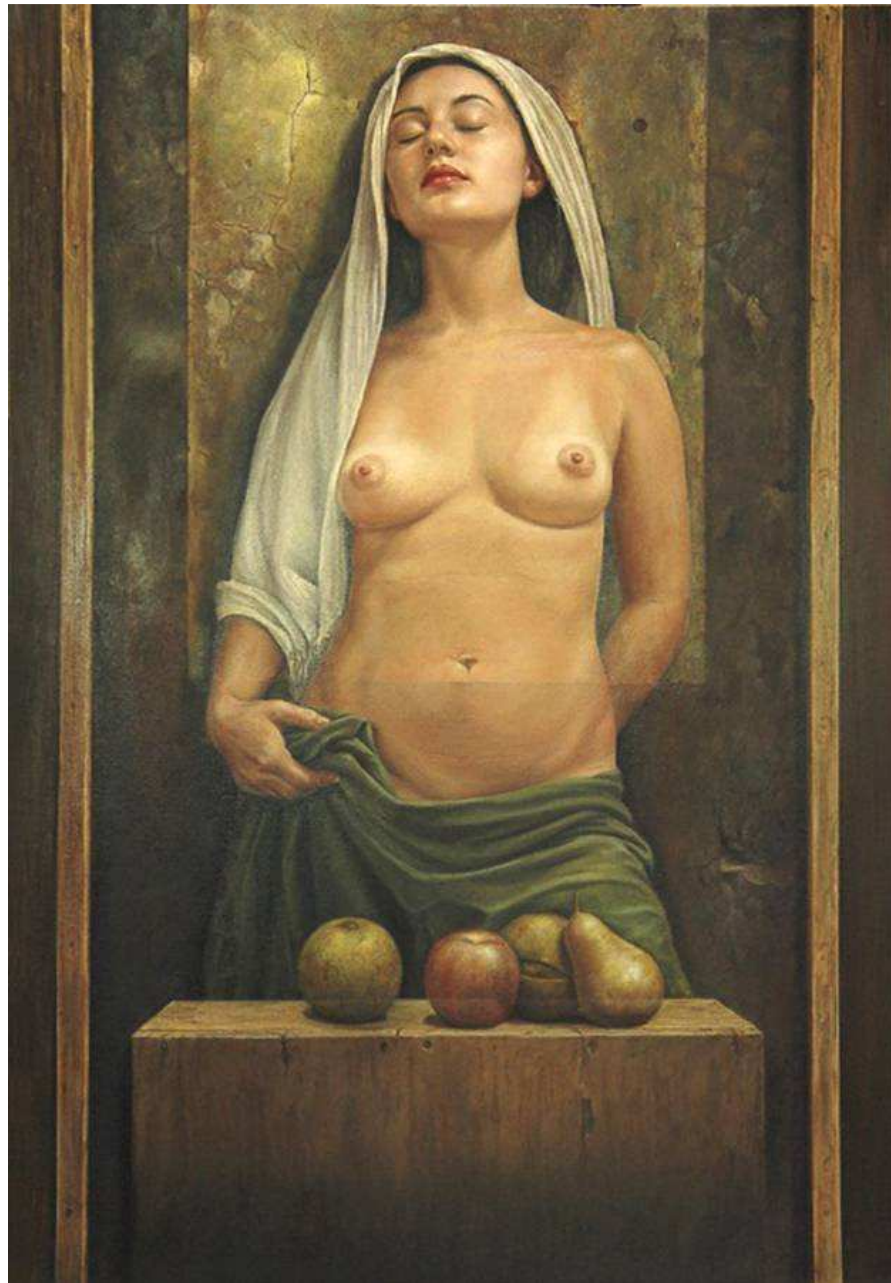
La importancia de Benjamin se concentra en formular una propuesta teórica que supere la definición metafísica tradicional del arte como lugar de conciliación, de correspondencia entre lo exterior y lo interior, o de catarsis; preparará el terreno apropiado que orientará la reflexión del sentido, significado y esencia del arte dentro de las sociedades industrializadas.

En el ensayo de Benjamin hallamos una teoría que dona al arte más representativo de nuestro siglo de la reproductibilidad técnica -el cine-, un efecto definido precisamente en términos de *shock* (*choque* perceptual). Efecto que mostrará, en una buena parte, los rasgos principales de la nueva esencia -y tendencia- del arte en nuestros tiempos (dadaísmo, surrealismo, etc.). Por otra parte, para Benjamin el cine mantiene una relación con el tiempo muy singular y cercana a ciertas posturas de la historia. Este "tiempo" cinematográfico para Benjamin no es abstracto, homogéneo, vacío, puro, como lo es el que sirve a una determinada concepción conservadora de la historia; en la película encontramos un tiempo que hay que saberlo tratar en su desarrollo, en plena actividad e incluso violentarlo: interrupción, inversión, fraccionamiento, tomas aceleradas y en *ralenti*, montaje asociativo y montaje de "choque", etc., serán acciones que mostrarían los rasgos específicos de la técnica del cine. Dos frases encierran y resumen su concepción respecto al cine. La primera, como lo ha señalado Missac[15], es que "La unicidad de la obra de arte se identifica con su integración a la tradición", es lo que se llamará *valor cultural* y la segunda: "La reproductibilidad mecánica de las películas es inherente a la técnica de su producción", que tendrá un *valor exhibitivo*. Lo específico de la obra cinematográfica es que se adecua estrictamente a su propia duración, con lo cual se opone a todas las otras artes plásticas existentes, las cuales se instalan dentro de un marco estático en el espacio y también respecto al caso de aquellas artes que se componen con la duración de la palabra o la escritura, por un lado, y la música y la danza por otro. El cine será una narración visual, una elaboración simbólica, un ver "novelas en imágenes"[16], imágenes-signos[17] -aunque habrá directores como Bergman que señalarán que el cine, como la música, no tiene nada que ver con la literatura: evitar la adaptación de libros, con ello se pretende buscar su propia especificidad: desarrollar su propio lenguaje visual a fin de dejar de ser «meramente» visual.

Pero la sucesión temporal, en música, es irreversible; en el cine, según Benjamin, esta sucesión es más rica que la que se mantiene dentro de la música. El cine puede remodelar la figura que la obra da al tiempo. Encontramos una sensación de dialéctica del tiempo en el cine: imágenes discontinuas se disuelven (*ablösen*) en una secuencia continua; en las imágenes podemos analizar las relaciones dialécticas entre la realidad y las imágenes que se representan. Cine y dialéctica son, dentro de este ensayo (el llamado "Kunstwerkarbeit"), dos motivos fundamentales dentro de la reflexión benjamiana. Toda obra filmica es una representación ficticia de la realidad, de ahí que no sea un arte que se conforme sólo por actos; en el arte cinematográfico encontramos una distancia entre realidad y representación, entre pantalla y platea en forma más abismal; en este arte la representación no se puede disolver en la acción; se ha dicho que el mayor defecto de un film mal hecho no está en el orden estrictamente estético, su deficiencia reside en no comunicar con eficiencia el mensaje o representar la realidad de un modo indiferente o redundante.

Su teoría surge al analizar la técnica del actor de cine Charles Chaplin, denominada serie de pequeños "fragmentos en movimiento" que dan, por su sucesión, la composición de un movimiento completo[18]. Si bien el cine tiene esta característica de corte, fragmento, discontinuidad, no es en ello donde radica su esencialidad. Esta se encuentra en la *célula básica*, la "Urzelle" de la película, la cual no es otra que la *fotografía instantánea*. No sólo por ella nace la película sino que adquiere de ella toda su existencia. Por su fugacidad es una imagen sin retorno. En la fotografía la imagen aún puede, podía, ser contemplada, remedaba a la pintura en forma técnica; en el cine tal invitación a la contemplación es sacrificada, no puede verse en sí misma, por ella sola, se esfuma en la que le sigue y difiere de ella aunque sea mínima la diferencia. Extraída de la secuencia pierde su poder y aparece débil, insegura y la fotografía queda vestida de un aspecto irrisorio, obscuro: es como la observamos en las entradas de los cines detrás de la vitrina, expuesta como una prostituta dentro de un escaparate, prometiendo al "flaneur", al caminante, ser un sucedáneo efímero del amor.

La imagen que nace y desaparece de la película tiene por destino el ser reemplazada por la siguiente y si bien no sueña con la que le sucede si la anuncia, la contiene, siempre modificada por una fracción de segundo. Nunca antes como en el cine existió una figura más acabada de la negación del proceso dialéctico, en la que en su suceder se torna positiva, es decir, a la "aufhebung", el suceder manteniendo. Al animar la fotografía, el cine hereda los poderes de la negación que inmediatamente se tornan en una función positiva al completar y enriquecer la secuencia de la sucesión de la cinta cinematográfica. El control de la sucesión de la cinta por la máquina da al momento de la negación dialéctica una perfecta -aunque ilusoria- construcción dialéctica. Ella está, inclusive más que en la música, intrínsecamente ligada con la estructura constitutiva de la obra.



Rolando Cubero, óleo

***Aura* y la reproducción técnica**

¿Pero, qué sucede con el *aura*? Si bien se le vio reaparecer en la fotografía cuando ya se creía que estaba en marcha toda negación *aurática* dentro de una obra, el cine mostrará, según Benjamin, que es alérgica por naturaleza, hostil, al fenómeno del *aura*. Cualquier presencia del *aura* será continua e inequívocamente adulterada. Esto lo ha señalado también Adorno: "Una película que tendiera a ser «aurática», automáticamente y por el hecho mismo de semejante ambición, terminaría con la destrucción del *aura* [19]. En la época de la reproducción técnica de la obra artística lo que atrofia es el *aura* de ésta. Tal formalismo separa lo reproducido de la tradición. "El desmoronamiento del *aura* de los objetos -por efecto de las características del espacio social en el que deberán insertarse, de los medios técnicos de producción y reproducción, y por el carácter reificado del saber constituido y, por ende, de la conciencia que así

se objetiva-significa que éstos empiezan a comportarse abstractamente con respecto al contexto universal que ellos inmediatamente expresan en otras condiciones de experiencia"[20]. Esta teoría del arte arranca con que la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblaje dentro del contexto de una tradición; de aquí derivará su valor *aurático*. Dicha tradición es comprendida como algo vivo, cambiante. Para un griego, por ejemplo, la obra era un objeto de culto, se veía la estatua de Venus no como una «obra» independiente de su significado religioso, cultural (de culto), esa misma estatua sería vista por un monje medieval como un «ídolo maléfico»; lo que no se manifiesta igualmente en ambos es la «unicidad» de la obra, es decir, *suaura*, como «la manifestación irrepetible de una lejanía». "Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron del servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual"[21]. El valor único y auténtico de la obra se fundamentaba en lo ritual, lo cual le daba su original valor útil dentro de su contexto histórico. Y ello hasta en las obras de carácter profano; en ellas encontramos un ritual secularizado. Toda producción artística comienza dentro de una forma que está al servicio del culto. Los bisontes de la cueva de Altamira eran un instrumento mágico. Si el pintor primitivo exhibía la imagen pintada del animal a sus compañeros de faena antes de iniciar una cacería, ella estaba destinada, por sobretodo, a los espíritus. Hoy encontramos que el valor cultural de una obra la remite a permanecer oculta, accesible a determinado público y en determinadas épocas del año; por ejemplo, obras religiosas que permanecen encubiertas; obras que han adquirido un valor desmesurado gracias a las subastas de los marchantes de arte, llevando a cuadros de Van Gogh a permanecer ocultos y cambiar su valor estático y artístico por un valor de cambio y de garantía a las continuas devaluaciones del signo monetario. Por otro lado, se nos advierte que en la medida en que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo cultural, ritual, aumenta la ocasión de la exhibición de estos productos. Si bien el valor de una misa respecto a una sinfonía no tiene por qué ser menor, se podría decir que la última tiene de ganancia respecto a aquélla que ha sido compuesta en un tiempo donde su exhibición prometía ser mayor que la audición de una misa. Pero con la reproducción técnica han aumentado las posibilidades de exhibición de una obra de arte.

Modificación cualitativa de la naturaleza de una obra:

→valor cultural/ritual→arte primitivo/clásico

obra de arte

→valor exhibitivo→ arte moderno

Por poseer la obra de arte primitiva un valor cultural/ritual se convierte en un instrumento de magia que sólo más tarde será reconocido como obra artística; al tener hoy la obra de arte sólo un valor exhibitivo, hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas, "entre las cuales la artística -la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria"[22].

Lo contrario ocurre con su reproducción técnica; al multiplicar las reproducciones de una obra pone su presencia masiva, cuantitativa en el lugar donde debería existir una presencia irrepetible, única; el halo de su autonomía se extingue para siempre; el artista pierde la función ritual en su arte. Sin embargo, la reproducción técnica emancipa por primera vez a la obra artística de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida continuamente creciente, en obra dispuesta a ser reproducida. Por ejemplo, de una placa o un negativo fotográfico son posibles infinidad de copias; ahora, preguntarse por la copia auténtica no tiene sentido alguno. Por este fenómeno de la reproducción se transforma la función ritual, cultural e integral del arte. De la praxis ritual pasa, para Benjamin, a una praxis política.

¿Qué es «una manifestación irrepetible de una lejanía»? "Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar al aura de esas montañas, de esa rama", en contemplar el instante presente y detenerlo en la magia de su originalidad irrepetible. El concepto de *aura* como manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar la obra de arte) no debe comprenderse por otra cosa que por la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-cultural. Lejanía se opone a cercanía. Lo esencial lejano es lo inaproximable. Una vez que aparece cualquier obra de arte -no reproducible/reproducida técnicamente- conserva la «lejanía», la distancia la cual permanece inalterable aún por más cercana que se encuentre frente a nosotros su materialidad.

Frente lo anterior está la reproducción masiva de una obra. Los condicionamientos sociales nos llevan a comprender el sentido del desmoronamiento del aura, de su imposibilidad dentro de la reproducción mecánica. A pesar de ello Benjamin tiene una visión un tanto optimista en referencia a las masas en este ensayo de 1936. Cree posible elevarlas al «acercar» espacial y humanamente las cosas por medio del dato frío y abstracto recogido en la reproducción, de ahí que afirme que "cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción"[23]. En la presentación o reproducción de la imagen, de la copia técnica/mecánica de una obra dada en los periódicos y en los medios de comunicación (*mass media*) la continua fugacidad y la posible repetición se encuentran presentes. Fugacidad por su fragilidad y carencia de perpetuación para el observador; repetición por la cantidad de veces que es posible aparecerla en forma reproducida. "Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su *aura*, es la signatura de una percepción cuyo **sentido para lo igual en el mundo** ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible". Lo original, el carácter de único en la obra aurática, no compite con la infinita formalidad repetitiva y unidimensional de la reproducción técnica. La reproducción técnica de la obra de arte trae en relación con el arte antiguo una percepción distinta. Cambia, por ejemplo, la organización del tiempo en que «x» obra del pasado estuvo vigente. Trae cambios en la sensibilidad. Las modificaciones dentro de la percepción debido a los condicionamientos sociales en que se encuentra sometido el hombre moderno hace posible entenderlas como agentes que ayudan al desmoronamiento del *aura*; preferencia de la reproducción a la presencia original del fenómeno artístico; facilidad de la reproducción, dificultad de acceder a la obra de arte debido, seguramente, al *standard*técnico/mecánico en que se ha enmarcado.

[1] Misal, ídem, pág.16.

[2] Idem. p.19.

[3] Adorno, "Crítica cultural y sociedad", Ariel, Barcelona, 1970.

[4] Benjamin cuestionó la idea misma de «progreso». En sus «Tesis de la Filosofía de la Historia» se detiene a cuestionar tal concepto. Pudiendo estar en el «paraíso», gracias a los adelantos técnicos, nos encontramos que esa tierra de la abundancia está siendo arrasada por el huracán de una civilización que se nutre de la explotación -y no de la cooperación- de la naturaleza. Para ello toma la imagen del cuadro de Paul Klee titulado «Angelus Novus», un ángel que huye de algo que lo asombra y lo deja pasmado. "Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediadamente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso". Benjamin, W.: (1970) *Sobre el programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*, Monte Avila, Caracas, 1970, pág.183.

[5] "Pensemos también en las curas con *electroshock* a que fue sometido Hemingway en 1960, que destruyeron su memoria al mismo tiempo que su talento de escritor. Hemingway se suicidará un mes después de terminado el tratamiento", Virilio Paul: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988 pág.54.

[6] Munford, L.: *Técnica y Civilización*, Alianza, Madrid, 1971. pág.366.

[7] Adorno, T.: *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1971. pág.415.

[8] Idem pág.416.

[9] En sus inicios el cine fue llamado en Inglaterra con el nombre de *bióscono* debido a su representación visual del movimiento real de las formas de vida (del griego *bios* que significa modo de vida).

[10] Benjamin, *Discursos Ininterrumpidos I*, pág.65.

[11] Idem, pág.72.

[12] Missac op.cit., p.90.

[13] Idem, pág.90.

[14] Virilio, op.cit., pág.52.

[15] Idem, pág.95.

[16] Respecto a esto de comprender al cine como una narración visual el director italiano Antonioni se refirió siempre a sus películas como "novelas en imágenes". Antonioni tendía en un sentido cierta cercanía a esa postura humanística de Benjamin. Antonioni era un humanista preocupado no sólo por la muerte del amor sino también por el ritmo del cambio tecnológico comparado con el ritmo del cambio de nuestros sistemas nerviosos.

[17] Imágenes-signos era la concepción del poeta, filólogo y director de cine italiano Pier Paolo Pasolini. Su ideal de trabajo era puramente filmico, un lenguaje escrito en un lenguaje cinematográfico.

[18] McLuhan da un análisis impecable de la técnica y sentido actoral de Chaplin: "(...) la mímica (...) de Chaplin es precisamente la del **robot**, la del muñeco cuyo profundo **pathos** es el de acercarse lo más posible a la condición de **vida humana**. En toda su obra Chaplin escenificó un **ballet** parecido al de los títeres al estilo de Cyrano de Bergerac. Para captar este **pathos** de títere, Chaplin (devoto del **ballet** y amigo de la Pavlova) adoptó, desde el comienzo, las posiciones propias del **ballet** clásico. De este modo podía tener **elaura** del «Espectro de la rosa» brillando en torno de sus hazañas de payaso. Del music-hall británico, primer lugar en el que se formó, tomó, con seguro toque genial, imágenes como la de Mr. Charles Pooter, obsesionante figura de un don nadie. Haciéndolo atenerse a las posturas del **ballet** clásico, encerró esta imagen falsamente amable en una envoltura de feérico romance. La nueva forma del cine estaba perfectamente adaptada a esta imagen compuesta puesto que el cine es, en sí mismo, un **ballet** romántico de revoloteo mecánico o sacudidas que nos proporcionan un sencillo mundo de ensueños lleno de ilusiones románticas (...) (el cine) se las arregla para ser una representación aproximada de la vida real, que incluso llega a rebasarla por medio de la ilusión. Este es el por qué, al menos en sus películas mudas, Chaplin jamás sintió la tentación de abandonar el papel de Cyrano, del muñeco que jamás pudo ser verdaderamente un amante. En tal estereotipo Chaplin descubrió el alma de la ilusión filmica y la manipuló con fácil maestría haciendo de ella la clave para el **pathos** de una civilización mecanizada. El mundo mecanizado siempre se encuentra

en proceso de **aprestarse para vivir** y, para este fin, pone en juego la pompa más atrayente de habilidad, método y abundancia de recursos"(McLuhan, M.: *La comprensión de los medios*, Diana, México, 1969. p.355).

[19] Cit. en Missac 1988 p.97.

[20] Martínez, op.cit. Introcc. pág.V.

[21] Benjamin, *Discursos Ininterrumpidos I*, p.22.

[22] Benjamin *Discursos Ininterrumpidos I*, pág.30, nota 11.

[23] Idem, pág.25.