

## PROBLEMÁTICA DE LA COMUNICACIÓN

Prof. Titular: Roberto Marafioti

Guía de estudio de Trabajos Prácticos elaborada por el Jefe de Trabajos Prácticos

Oscar D. Amaya, utilizando algunos segmentos de una guía anteriormente establecida por la cátedra.

Bibliografía: Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

No fue Benjamin un arqueólogo de las ideas, sino un alegorista y un fisonomista. Concibió la dialéctica como una relación del sueño con el despertar: la dialéctica organiza las reminiscencias oníricas. Intentó reconstruir el mundo social a partir de visiones que con espléndida agudeza se apoderaban de realidades astilladas, como el espectáculo de un café de la *city* después del horario bursátil o los ceniceros desparramados después de una reunión en el interior burgués. Es nuestro contemporáneo.

Horacio González

### Acerca de Walter Benjamin

*Benjamin:* Estoy cansado, madre, aquí me detengo. No puedo seguir, ¿me escuchas madre?

*Madre:* Pelea, pelea, mi niño.

*Benjamin:* Mi mundo ha muerto... soy un fantasma.

*Madre:* Queda tu vida, hijo.

*Benjamin:* No, no queda nada, dejé mi vida abandonada en la biblioteca de París. ¿Mi hijo? El sabrá arreglárselas. No he sido un buen padre.

*Madre:* ¿Y tus papeles escritos, quién los terminará?

*Benjamin:* Nadie, nadie. Pertenezco a otra época. Los olvidarán con gusto. Y si no es así, dejemos que vivan su propia vida, ya no me pertenecen.

Biografías (fragmento de programa radial con guión de R. Forster)

Como muchos especialistas en la obra de Walter Benjamin ya han confirmado, “cualquier intento de establecer una unidad a partir de textos tan variados como los de Benjamin, está siempre condenado desde el principio” (McCole, John. *Walter Benjamin y las antinomias de la tradición*. Cornell University Press, 1933). También atenta contra la búsqueda de unidad el hecho de que Benjamin escribiera textos muchas veces fragmentarios a lo largo de su vida, a la manera de trozos de rompecabezas, fragmentos fulgurantes a menudo contradictorios, del que quedaron muchos tramos inconclusos. Este pensador alemán no sólo escribió sobre una variedad muy amplia de temas –el teatro trágico alemán, el Romanticismo, la historia, el lenguaje y la traducción, el cine, París, Baudelaire, el materialismo dialéctico, la narración, la infancia, la identidad judía, por mencionar algunos- sino que estilísticamente se expresaba mediante la prosa, el ensayo, la correspondencia epistolar, los aforismos, las citas y en ocasiones la poesía. Su pensamiento fue producto del fructífero cruce de influencias entre el marxismo, el judaísmo y las vanguardias artísticas.

Nacido en Berlín en 1892, “un hijo de la burguesía acomodada”, como se definió a sí mismo, estudió Historia y Filosofía en la Universidad de Friburgo en Brisgau, donde sus primeros trabajos estuvieron orientados hacia la literatura y la historia del arte. Su tesis doctoral en 1919 en la Universidad de Berna trató sobre la concepción de la crítica de arte en el romanticismo alemán. Fue crítico de arte, historiador, traductor, profesor en varias universidades europeas, coleccionista, viajante y caminante nómada, lector insaciable, “cazador” de citas en infinidad de textos, buscador de “puentes” entre el pensamiento secularizador y el místico, estudioso de la decadencia de la cultura europea burguesa, “arqueólogo” de ciudades e indagador, “residente” en bibliotecas, e indagador del universo espiritual infantil, entre algunas de sus pasiones.

Su tarea intelectual estuvo ligada al Instituto de Investigaciones Sociales, fundado en 1923, y más conocido como “Escuela de Frankfurt” (relación que no estuvo exenta de tensiones), que desarrolló su producción teórica claramente marcada por el marxismo y por su férrea posición antifascista. Este Instituto estuvo conformado por un grupo de filósofos críticos del proyecto moderno-burgués y de la naciente sociedad de masas, entre los que se encontraba Theodor Adorno, con quien mantuvo una prolongada correspondencia entre 1928 hasta su muerte, (puede consultarse el libro que recopila este intercambio epistolar publicado por la editorial Trotta en 1998) y que dijera a propósito de este filósofo: “un escritor tiene su hogar en los textos: para quien ya no tiene patria, escribir se transforma en el lugar donde vivir”.

En el seno de un congreso internacional a propósito del centenario del natalicio de Benjamin celebrado en Osnabrück, Alemania, el filósofo Hans Lehman afirmó: “la filosofía debe ser otra vez pensar el mundo, aunque por ahora nadie se entere de ese acto. Ya no afiliarse a un autor, a una terminología o a dictar un programa higiénico. En este sentido posiblemente sea cierto que Benjamin nos puede ayudar a reflexionar este sentimiento de catástrofe espiritual que vivimos, pero si lo llevamos adentro. Si nos presta cada tanto sus ojos”.

Entre las obras de este autor, pueden nombrarse algunas relevantes, en sus traducciones al castellano: los cuatro volúmenes de “Iluminaciones” (entre 1980 y 1991 por editorial Taurus, Madrid), “El origen del drama barroco alemán” (1990, también por Taurus), “Ensayos escogidos” publicado por la revista Sur en 1967 y traducido por Héctor Murena (conocido en otras ediciones como *Angelus Novus*), “Infancia en Berlín hacia 1900” (1982, ediciones Alfaguara), la serie “Discursos Interrumpidos”, particularmente el Tomo I, “Filosofía del Arte y de la Historia” (1973, Taurus) y recientemente, la edición final de “Libro de los Pasajes” (2005, editorial Trotta), obra que su muerte había dejado inconclusa.

“Si escribo un alemán mejor que el de la mayoría de mi generación –admitía sin falsas modestias en 1932- lo debo en buena parte a la obediencia, durante veinte años, de una breve y única regla: no utilizar nunca la palabra *Yo*, a menos que sea en las cartas personales”. Desde el ascenso del nazismo en Alemania en 1933, Benjamin vivió exiliado en la casa del dramaturgo Bertold Brecht en Dinamarca y luego en la capital de Francia. Una vez estallada la guerra, estuvo en 1939 confinado en un campo de trabajos forzados en Nevers, dictando clases a cambio de cigarrillos. Una vez liberado y cuando las tropas hitlerianas entraron a París, huyó en tren hacia el sur del país dirigiéndose a Port-Bou, la ciudad fronteriza franco-española. “Leo cada periódico como si allí hubiera una orden contra mí”, le escribió a Adorno en 1940.

Al encontrar cerrada la frontera en esta ciudad (en su intento por dirigirse a Portugal para viajar a Estados Unidos) y temiendo ser descubierto y detenido por la Gestapo para ser enviado a los campos de concentración, Benjamin se envenenó tomando catorce tabletas de morfina, en septiembre de 1940. Por mucho tiempo sus restos estuvieron en

una fosa común. Actualmente se hallan ubicados en el cementerio de Port-Bou y en su lápida puede leerse un fragmento de una de la tesis de su obra “Tesis de filosofía de la historia”: “no existe ningún documento de cultura que no lo sea al mismo tiempo de la barbarie”.

Su vida entera fue una continua peregrinación, al punto que trasladó su biblioteca a través de diez ciudades, perseguido por la guerra y por su doble condición de judío y marxista. Acaso esta forma de vida haya modelado su escritura de lo fragmentario (y de pensar a la cultura como fragmentos de una totalidad irremediamente perdida), del procedimiento por atrapar lo considerado pequeño y trivial, de lo inacabado y lo fugaz. Acaso su muerte, acaecida en una frontera, hable del modo de pensamiento y escritura que siempre lo caracterizara: la búsqueda de los márgenes en los saberes especializados, de los cruces en las disciplinas del conocimiento. Este dato del *lugar* de su muerte, dibuja la intención de Benjamin de extinguirse en el linde de un tiempo, el de la Europa en edad de su máxima barbarie, estallada en la guerra y en los campos de concentración

### **Acerca de “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”**

Hay que ver en el capitalismo una religión, es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, suplicios, inquietudes, a las que daban respuesta antiguamente las llamadas religiones.

Walter Benjamin

### **Algunas consideraciones preliminares**

Benjamin encuentra (siguiendo algunos análisis de A. Verón Ospina) que la fascinación con el progreso tecnológico y la defensa de la experiencia estuvieron presentes como tensiones dialécticas en la expresión artística vanguardista de la primera mitad del siglo veinte europeo (volver a consultar de T. Hoving, “Arte”, en particular el capítulo 15 sobre el arte moderno en bibliografía de cátedra). El "maquinismo", el "futurismo" la "abstracción" fueron corrientes estéticas que identificaban las búsquedas imaginativas con el reconocimiento y el aprovechamiento que el espíritu de racionalización y la colectivización del imaginario tecnológico estaban dejando, y que trazaban nuevos límites para la acción humana a partir de una relación particular entre la razón y la máquina.

Contemporánea de las revoluciones socialistas de principios del siglo XX, las vanguardias se encontraron inspiradas por una utopía depositaria de las esperanzas de redención social. La utopía creció en el interior de una gran civilización, donde *lo nuevo* contenía el germen de una identificación emancipadora con las capacidades imaginativas de la subjetividad humana (ver N. Casullo “La modernidad como autoreflexión” y la Guía de estudio “El proyecto moderno” en bibliografía de cátedra). Desde los inicios de la cultura industrial moderna, la *novedad* estuvo identificada al progreso moral o social, a pesar de que en algunos sectores de artistas y filósofos haya existido una reacción negativa a ese tipo de vanguardia, por considerarla ausente de un ideario emancipador lo suficientemente radical. La "experiencia moderna" se descubre crecientemente reducida a un presente continuo de fascinación por la novedad y la información, donde tanto las catástrofes sociales como las experiencias individuales brillan y estallan en la instantánea misma de un presente que todo lo devora. Pensar con una perspectiva histórica lo cercano, aquello que se presenta como moderno, historiar

desde un ámbito crítico lo pequeño, darle voz a zonas silenciadas donde no se ha escrito la historia, se vuelve un reto que Benjamin asume.

En las corrientes vanguardistas se transparentaba esta fascinación por el progreso que prometía un nuevo entorno cultural, pregonando liberación espiritual por medio del arte, pero también augurando el reconocimiento de antiguos sentimientos que de la fascinación se aproximaban al fascismo y que los artistas de estas vanguardias hacían suyos desde el arte y la política. Benjamin recoge el ejemplo de esta “síntesis poética” que hace emblemático el idilio de los poetas con la tecnología, en la bibliografía que en esta guía se aborda: *"Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, nos levantamos contra la idea de que la guerra sería antiestética... Por ello... afirmamos: la guerra es bella porque gracias a las máscaras antiguas, al terrible megáfono o los lanzallamas y los carros de asalto, se fundamenta la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque enriquece una pradera con orquídeas ardientes: las ametralladoras. La guerra es bella, porque reúne, para hacer una sinfonía, los disparos de fusil, los cañonazos, los altos del fuego, los perfumes y los olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas..."*

Resulta inquietante, además, cotejar este manifiesto con una carta que escribiera el jerarca nazi Joseph Goebbels en 1933: *"nosotros los que modelamos la política moderna alemana nos sentimos personas artísticas, a quienes se ha confiado la gran responsabilidad de configurar, a partir del material crudo de las masas, la sólida y bien forjada estructura de un Pueblo"*.

Son éstos claros ejemplos de la alianza modernista entre la imagen del progreso técnico unido al desarrollo espiritual propiciados por el arte y la política, en los cuales se usa la imagen de la nueva guerra, aquella que de las lanzas y el fusil ha pasado a los tanques, las metralas y las bombas.

Benjamin afirma en su escrito "Teorías del fascismo Alemán" de su libro "Para una crítica de la violencia y otros ensayos. (Iluminaciones IV)" que *"...sin que vaya en detrimento de la importancia de las raíces económicas de la guerra, la guerra imperialista está condicionada en su núcleo más duro y fatal por la discrepancia abismal entre los inmensos medios de la técnica y la ínfima clarificación moral que aportan."* Este comentario esclarece su posición respecto de los avances de la tecnología y sus efectos, analizándolos en sus dimensiones de dominio y transformación social. Para este autor, la guerra moderna no tiene en absoluto nada de heroica, la imagen del soldado se encuentra desarticulada de cualquier representación moral que haga concebirlo como un héroe de la experiencia espiritual. Benjamin ya había indicado en sus investigaciones sobre el estudio de los pasajes en la ciudad de París, que el héroe moderno en la obra del escritor Baudelaire (ver de M. Berman, "Baudelaire: el modernismo en la calle" en bibliografía de cátedra) no tenía la imagen del soldado, ya que la figura militar se encontraba en decadencia. Este descrédito del heroísmo militar se encontraba relacionado con la capacidad destructiva de las nuevas máquinas de guerra usadas por los ejércitos. Para Benjamin, la fascinación técnica se había vuelto fatal racionalidad instrumental para la destrucción. La vida moderna, sostiene, atenaza la experiencia individual como vivencia directa, en términos de sentimiento, deseo, amor, de contemplación del paisaje que se mira desde algún punto.

De las muchas acepciones de "experiencia" pueden utilizarse dos de ellas, presentadas en el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora, por resultar cercanas a la posición benjaminiana: *"La aprehensión por un sujeto de una realidad, una forma de ser, un modo de hacer, una manera de vivir, etc. La experiencia es entonces un modo de conocer algo inmediatamente, antes de todo juicio formulado sobre lo aprehendido"*. También en términos

filosóficos, la experiencia puede ser entendida como: *"El hecho de soportar o sufrir algo, como cuando se dice que se experimenta un dolor, una alegría, etc."*.

Si bien la noción de *experiencia* fue utilizada anteriormente por el filósofo Kant, es notorio que Benjamin le otorga a ésta nuevos contenidos. Esta noción es pensada por Kant como el área dentro de la cual se vuelve posible el conocimiento. Según él, no es posible conocer nada que no se halle dentro de la experiencia posible. Como el conocimiento es además conocimiento del mundo de la apariencia, la noción de experiencia es abordada con el carácter de *experiencia interna*, señalando que la existencia humana en el tiempo es consciente mediante tal experiencia. Para los idealistas alemanes, el proyecto era el de dar razón de los fundamentos de toda experiencia, es por ello que con esta tesis, lo que se pretendía era establecer una experiencia absoluta que de nuevo vinculase al ser humano con el mundo.

A partir de lo anterior, se puede realizar una distinción en la dimensión de la experiencia tal como Benjamin la aborda: la que refiere a vivir una experiencia como aventura, esto es, una experiencia que se ubica en el nivel psicológico inmediato como un *shock*, algo que se vive con absoluta inmediatez en el corazón de la cultura moderna, para luego ser abandonada a cambio de otra nueva vivencia, *"la pequeña moneda de lo actual"*, en sus palabras.

Este concepto de *shock* es analizado por el filósofo atendiendo a las investigaciones del psicoanalista Sigmund Freud: la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos, por tratarse de *"energías demasiado grandes que trabajan en el exterior"*, en palabras del psicoanalista. Así, se produce el efecto de aislar a la conciencia actual del recuerdo del pasado, algo que Benjamin analiza planteando que sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. Así como Freud se interesó en las neurosis de guerra (trauma mental originado en los campos de batalla en la Primera Guerra Mundial), Benjamin afirmaba que esta experiencia bélica productora de *shock*, *"se había convertido en norma"* en la vida moderna, tal como lo planteó en sus textos *"Poesía y capitalismo"* y *"Sobre algunos temas en Baudelaire"*. En éste último afirma: *"moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de shocks y de colisiones (...) a la experiencia del shock que el transeúnte sufre en medio de la multitud, corresponde la del obrero al servicio de las máquinas"*. Al respecto, S. Buck-Morss en su libro *"Walter Benjamin, escritor revolucionario"* (Interzona editora, Buenos Aires, 2005) afirma: *"en la producción industrial, no menos que en la guerra moderna, en las multitudes en las calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el shock es la esencia misma de la experiencia moderna"*.

En Benjamin, la experiencia obliga a la integración del sujeto concreto a un contexto social de carácter más amplio, a través de la tradición. Esta integración a un contexto tradicional es lo que favorece la aparición del *aura* (ver más abajo el subtítulo *"Cómo organizar la lectura interpretativa..."*), la experiencia donde se vive la realización y contacto irreplicable y único del ser humano con los objetos del mundo. De esta manera, Benjamin supera la acepción de experiencia como acumulación de información, para orientarse en pos de una experiencia más duradera y profunda de lo humano.

En su análisis de esta vivencia, alerta acerca de lo doloroso que llega a convertirse para el sujeto moderno un acercamiento directo a las cosas del mundo. En este camino se han levantado toda una serie de elementos: desde un complejo arsenal conceptual hasta un sistema moderno de regulaciones propias de las nuevas tecnologías y los medios masivos de comunicación. Por eso la crisis de la experiencia implica la dificultad que tiene el sujeto concreto de disfrutar de un hallazgo abierto y no mediado con el mundo.

La superación de esta fractura en términos de alejamiento o extrañamiento es resuelta por Benjamin a partir de habitar dos escenas de la experiencia: el viaje y el paseo. Ambas permiten salir de las costumbres de la *"tribu cultural"* en que el sujeto moderno

se encuentra inserto. Los límites de una ciudad o de una nación son también los límites y los diques de la experiencia personal de sus ciudadanos. Se puede asumir como cierta la experiencia cultural de pertenecer a un país o una nación, pero resulta demasiado atrayente el viaje como posibilidad de fuga y escape de los límites, como verificación de que existe en la base de ese mundo, en apariencia homogéneo de la modernidad, una franja que se resiste a la estandarización del modelo.

Como respuesta a este panorama, donde el orden de la experiencia humana pareciera confrontarse y ser borrado por la acumulación de información tecnológica, la reflexión benjaminiana se constituye en una vía de entrada a una alternativa de superación del conflicto técnica – espíritu. La experiencia entonces, resulta para este autor una filosofía que de contemplación se vuelve *acción de comunicar nuevos sentidos de lenguaje capaces de incidir sobre la realidad*. En el texto que aborda la presente guía, se plantea el pasaje del arte como ritual religioso o de la belleza, hacia una *práctica política*, a una relación dialéctica capaz de dinamitar los diques clásicos de la contemplación para enfrentarse a un tenaz reto de transformación en las maneras de percibir el mundo. Esa transformación la elabora el filósofo en aras de un lenguaje que cruza por el centro mismo de los sucesivos “magmas” o sedimentos de la expresión simbólica humana, tal como el mito, la religión, la razón o el arte.

La nueva práctica comunicativa -con la que Benjamín intenta recuperar la experiencia de carácter político y estético- se produce gracias a una profunda transformación en la manera de percibir el arte por parte del público. No se trata de una vulgarización de los bienes más refinados de las élites sino de una *redención* (léase revolución) por parte de una multitud que del silencio milenario y la fascinación fascista a la que fuera abocada, invertiría su papel y usurparía o escamotearía el lugar de la producción estética. Las obras de teatro, los films cinematográficos, o una literatura de la revolución, sostuvieron en Benjamin la idea de que las personas “comunes y silvestres” podrían escribir en los periódicos y las revistas, y se harían protagonistas de las tablas y de las pantallas. Resulta evidente que este filósofo estaba comprometido con las consecuencias lógicas que habría de traer esta nueva fase del proyecto moderno, en tanto éste implicase la unidad entre técnica y humanismo, es decir, la liberación de la creatividad humana en diversos grupos sociales y en diversas latitudes del planeta. Creía que las consecuencias de esto no demorarían en explotar: una escritura, tanto en la poesía como en la novela y en la filosofía, más agresiva, que ligarían palabra y revolución, palabra y compromiso individual, creación estética y transformación política.

Cabe entonces formular la pregunta de si existió por lo tanto un perfil, una forma común que tradujese la experiencia del ser moderno. La búsqueda estética y política propiciada por Benjamin implicaba un intento de transformar el mundo sabiendo comunicar esta posición. Pero saber comunicar estos contenidos no es únicamente un problema de contenidos, es también asunto de construcción de lenguaje. En Benjamin, el lenguaje no es tan sólo un medio con el que se comunica esta “experiencia redentora”, sino que para él, en el lenguaje mismo se encuentran las claves de la redención del género humano, en tanto se trata de una especie productora de lenguaje: el sujeto es una especie cultural productora de significaciones. La tarea a la que este filósofo se encomendó fue la de descubrir los elementos subterráneos irracionales e inconscientes que estaban fracturando el lenguaje transparente y unívoco de la tradición mayoritaria en Occidente, para dirigirse entonces hacia la construcción de una nueva racionalidad, capaz de asumir tanto la sinrazón, como de edificar una nueva historia, donde se recupere a través de la memoria de los humillados y ofendidos, el recuerdo de los vencidos.

Esta tradición moderna fue abordada por Benjamin analizándola a lo largo de todo su proyecto racional o de abstracción, en el movimiento de sometimiento de la naturaleza y

la realidad social, a universales y categorías generales. Tanto en el idealismo, como en la ilustración y en el positivismo, esta tradición configuró una epistemología o un estatuto de verdad que penetró y determinó a las prácticas sociales, donde el progreso surgió como idea redentora y reconciliadora entre las palabras y el mundo: redención de una humanidad que avizoraba en el futuro las esperanzas perdidas en anteriores pasados. Al respecto, Benjamin plantea en su texto "Teoría del progreso": *"No sirve de nada decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen contraria y quizá mejor es aquella en que el Antes encuentra al Ahora, en un relámpago fugaz y para formar una constelación. Dicho de otra manera, esta imagen es la dialéctica en detención. Pues mientras que la relación entre pasado y presente es puramente temporal, la relación del Antes con el Ahora es dialéctica: no es de naturaleza temporal, sino figurativa... No es algo que se desarrolla, sino una imagen de brusca discontinuidad. Apenas las imágenes dialécticas son imágenes auténticas, y el lugar donde las encontramos es el lenguaje"*.

Este fenómeno, denominado *tragedia de la cultura moderna*, tiene en Benjamín un momento de tensión gracias a la reflexión que realiza acerca del papel que el lenguaje posee en el territorio de la experiencia cultural, debido a que la estética expresa la respuesta del individuo concreto frente a la devaluación de la experiencia humana.

Para el pensador alemán, el saber debe convertirse en acción unida a la conciencia individual, como el origen del conocimiento y de la acción. El *ser* del hombre no reside en el saber, sino que se justifica gracias a la acción. La acción humana incide en la historia, una historia consciente de su propia naturaleza. Su pensamiento dialéctico le permite sostener que el ser humano trasciende mediante la acción histórica.

La historia de la burguesía es la historia de una economía y de una ética basadas en la autonomía que expone a Kant (ver "¿Qué significa Ilustración?" en bibliografía de cátedra) como su portavoz moderno. Su economía es la de una sociedad en que producción, distribución y consumo operan al modo de un engranaje. El sujeto cobra vigor en esta estructura cuando las prescripciones externas a él se diluyen en los mecanismos internos de la oferta y la demanda.

Una dialéctica de la experiencia que puede pensarse también a partir del reconocimiento del "otro", el distinto, ése por quien se vieron seducidos y obligados a viajar los antropólogos occidentales del siglo XIX y que produjo el contacto con la posibilidad de situar al hombre moderno en una nueva ruta experiencial, entendida como la fascinación por lo distinto. El recorrido entonces lleva hacia el "otro", quien habla desde su diferencia, ya sea marginado social o extranjero, mujer o niño, pero también ese otro que diariamente niega, confronta, y se diferencia, y de quien el científico recoge un vasto repertorio de signos que configuran otras maneras de pensar y de sentir.

Para Benjamin, el camino que redime al pensamiento moderno de la escisión entre información abstracta y experiencia concreta, pasa por el reconocimiento de la condición heroica de quien habita los márgenes de la cultura, los nuevos escenarios de la ciudad moderna, el extrañamiento y el *shock*, que producen en el sujeto moderno una otredad para consigo mismo. El reconocimiento de ese héroe moderno, el cual se perfila surgiendo de las cenizas de la historia, los sucesivos restos del tiempo acumulado -de los dioses a la máquina, de lo sagrado a lo profano- los lleva inscritos en la piel, aunque sus ojos hayan pasado de contemplar el drama religioso al de la política, la economía y la superabundancia de imágenes, un desgarramiento abordado a lo largo de la obra de Benjamin.

### **Cómo organizar la lectura interpretativa de "La obra de arte..."**

Hay un cuadro de Paul Klee que se llama Angelus Novus. En él se presenta a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene

pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. 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 irremediablemente hacia el futuro, al cual da las espaldas, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hacia el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Walter Benjamin

Antes de comentar puntualmente el texto, es necesario insistir en una característica central de la escritura de Walter Benjamin: debido a su desconfianza en la expresión lineal de las ideas –como si los problemas teóricos fuesen claros y fácilmente delimitables- este autor prefería desarrollar sus reflexiones en forma de “constelaciones” con el objeto de producir “iluminaciones profanas.” Por constelaciones, Benjamin entendía la conjunción de problemas y cuestiones aparentemente contradictorias o poco relacionadas con el tema que se proponía discutir, con el objeto de que al yuxtaponerlos pudiese emerger una comprensión profunda de aquello que se discutía (una revelación con componentes místicos, aunque profundamente intelectual a la vez). “*Pensamiento en acertijo*” lo llamó Adorno, revelando la raíz surrealista y expresionista del procedimiento teórico e investigativo de Benjamin. “*Este método* –afirma el sociólogo argentino H. González- *que es el de los montajistas, los niños y los coleccionistas, forma parte de un ensayo general de estetizar la filosofía y de investigar el lejano y esquivo nombre original de las cosas, lo que equivaldría a ‘revelar la verdad’ a través de la tarea del traductor*”. Aunque “La obra de arte...” es uno de sus textos menos fragmentarios, sigue siendo válida la advertencia de no leerlo linealmente, sino en forma dialéctica (se afirma una idea, se la niega, se recupera la idea previa pero con significados nuevos.)

Por su parte, Buck-Morss reflexiona: “*el escribir, Benjamin imitaba al camarógrafo. Las características más distintivas de su escritura –la construcción de imágenes a partir de fragmentos verbales, el foco puesto en el detalle, la yuxtaposición de extremos, la sucesión discontinua e independiente de partes- tenían una enorme deuda con las técnicas cinematográficas. Sus “constelaciones” estaban construidas de acuerdo con principios que las hacían análogas al ensamblaje de “células de montaje” en los filmes de Sergei Eisenstein.*”

“La obra de arte...” forma parte de “Discursos Interrumpidos” y, aunque toda la obra de Benjamin puede ser leída como una reflexión sobre la Modernidad, este texto tuvo siempre un claro protagonismo en el debate acerca de dicha problemática. Escrito en el marco de un análisis político sobre la reproducción de las obras de arte, excede tal objetivo y se convierte en un agudo abordaje del cambio radical del *status* del arte y su relación con la tecnología en la era moderna. Tanto la fotografía como el cine –y su inédito consumo por parte de las masas- serán considerados como factores centrales del proceso mencionado. El nuevo público masivo, llevado por una creciente necesidad de adueñarse de la obra “*trastorna la función íntegra del arte*”, según Benjamin manifiesta. Este pensador creía que el proceso de reproductibilidad de imágenes de obras de arte permitiría atacar a la cultura burguesa en sus posesiones estéticas, ya que mediante este proceso estas obras perdían el aura de tesoros culturales únicos en su clase y así, su importancia como pertenencias privadas.

Para Buck-Morss, este optimismo con respecto a las transformaciones tecnológicas se basaba en la creencia de Benjamín en “*que la tecnología industrial había por un lado provocado una fragmentación de la experiencia, pero por otro había proporcionado los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma; una que, si bien permanecía en el mundo de las apariencias, permitía expresarla en un lenguaje crítico y autorreflexivo*”.

Este filósofo alemán escribe su ensayo alarmado por el uso del cine para la propaganda política y el exterminio por parte del régimen nazi. Plantea que si bien el arte de masas marca la superación de la autonomía artística, lo hace en un sentido que resulta peligroso: bajo la cubierta de la politización, este autor cree que se produce la estatización de la violencia política. Afirma que el clásico concepto marxista de alienación generada por el trabajo industrial, tiene su correlato cultural en un *empobrecimiento de la percepción de lo real* al que conduce el arte de masas, multiplicado al infinito por obra de la técnica. La naciente cultura de la imagen no sólo le acerca al hombre moderno mundos exóticos que compensaron –a modo de los sueños- la miseria de su vida cotidiana, sino que también empieza a servir para sustituir con datos lo que el hombre ya no puede ni se molesta en verificar a su alrededor, fenómeno que constituye la cancelación de su experiencia.

Resulta importante reflexionar en lo que algunos estudiosos de la reflexión benjaminiana aportan. Analizando este ensayo, el ya citado González afirma: “*el arte quedaba convertido en el sacrificio de las masas ante el nuevo despotismo que se alzaba en las plazas públicas. La técnica se estetizaba en la guerra y perdía su respiración creadora, cubriendo Europa de cadáveres, cenizas, automóviles baleados y máscaras de gas. Frente a ello, esa necesario contar una historia sin la técnica, sin el arte y sin la idea de progreso del fascismo. Una historia a contrapelo, exclamó Benjamin*”. En el caso de la mencionada Buck-Morss, este pensador “*nos está diciendo que la alienación sensorial está en el origen de la estetización de la política, que el fascismo no inventa sino que meramente administra. Hemos de asumir que la alienación y la política estetizada, en tanto condiciones sensoriales de la modernidad, sobreviven al fascismo, y que del mismo modo lo sobrevive el goce obtenido en la contemplación de nuestra propia destrucción*”. Esta autora somete a análisis la propuesta de Benjamin de “politización del arte”, interpretando que el filósofo “*le exige al arte una tarea mucho más difícil: la de deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino atravesándolas*”.

“La obra de arte...” se compone de un *prólogo*, quince apartados y un *epílogo*. En el *prólogo*, Benjamin expone sus objetivos teóricos: analizar la producción artística para reconducirla a los fines revolucionarios. Que el arte contribuya a la revolución proletaria implicará abandonar la concepción burguesa/idealista de arte, así como la noción fascista y estalinista de arte (con sus enormes diferencias, ambos subordinan la autonomía del arte a los intereses del Estado). Para Benjamin, cada persona debe contribuir a la revolución interviniendo en su ámbito específico de trabajo, siendo conciente de las condiciones de producción modernas. Si se piensa en el arte, sugiere de alguna manera Benjamin, esos “datos actuales” son la pérdida de aura del objeto artístico y la vigencia de la copia para satisfacción de las masas (piénsese cuánto valor tiene la “Mona Lisa” pintada por Da Vinci, en virtud de ser única e irreplicable, y lo poco que importa ver una u otra copia de un filme.) En síntesis, en este prólogo Benjamin anticipa su plan de trabajo sobre la relación arte-política en la Modernidad.

El primer apartado comienza a trabajar la reproducción de la obra de arte desde una perspectiva histórica. Esta sección releva cómo la obra de arte fue concebida como original y única en el mundo antiguo y, a través de sucesivas transformaciones, la reproducción técnica dejó de ser un criterio accesorio del arte para irse transformando

en hegemónico. Respecto a esta sección, es importante relevar el concepto de reproducción en la esfera artística.

En la segunda sección, se establece una de las ideas nodales del texto: “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo; el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”. Es decir, una obra de arte auténtica (aurática en la terminología de Benjamin) será la materialización de ciertas condiciones concretas de existencia y de una relación vital y específica del productor con los materiales de la obra; relación inexistente en la obra de arte reproducida mecánicamente.

En el segundo párrafo se establece una diferencia central entre obras auráticas y no auráticas: las primeras siempre conservan autoridad por ser únicas (si alguien destruyese el cuadro la Mona Lisa de Da Vinci, esta obra cesa de existir; si alguien quema una película, muy probablemente existan decenas de copias de la misma, puesto que en la obra de arte no aurática es imposible distinguir entre original y copia.)

El desarrollo de esta idea alcanza el párrafo siguiente, donde se redondea la relación entre autoridad y autenticidad. El último párrafo advierte ya implicancias políticas de la conmoción generada por este nuevo tipo de obras de arte –en particular el cine- que desvincula la obra del ámbito de la tradición y la pone cara a cara con las masas.

En la sección tres, el eje del artículo se desplaza (en conformidad con la lógica no lineal de la escritura benjaminiana) a las problemáticas de percepción sensorial. Resulta muy importante la relación que establece el autor entre cambios sociales y transformaciones en la percepción y la sensibilidad de una época. A continuación, recuperando lo desarrollado en el segundo apartado, se ilustra el concepto de aura. Sin embargo, ya se establece un vínculo explícito entre aura y sociedad, ya que se habla de considerar “los condicionamientos sociales del *actual* desmoronamiento del aura.”

En el cuarto apartado, se identifica el arte aurático con la tradición. Esta relación se materializaba en el culto. Lo cultural de la obra aurática no se explica por la vinculación mágica y religiosa de las primeras obras de arte, sino porque la verdadera obra de arte se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Tal ritualidad /autenticidad de la obra entra en crisis con “el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía”. No son relevantes, a los efectos del tipo de abordaje de este texto en los trabajos prácticos, los conceptos de *l’art pour l’art* y lo dicho sobre Mallarmé. Finalmente, la idea-fuerza en relación a esta cuestión se expresa –luego de su correspondiente derrotero dialéctico- en la siguiente afirmación: “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia *parasitaria* en un ritual”. Sí es de relevancia en este apartado lo que afirma el autor para entender el meollo de su argumentación: si hoy la técnica ya no permite legitimar la obra de arte en su función ritual, necesariamente se trastorna la función íntegra del arte. Según Benjamin, la fundamentación actual del arte no se encuentra en lo ritual, sino en la política.

Es importante observar los aspectos polares que caracterizan a las obras de arte: valor cultural y valor exhibitivo. Los ejemplos dados vuelven a establecer diferencias entre el arte aurático (predominantemente cultural) y el no aurático (fundamentalmente exhibitivo). Benjamin afirma que la hegemonía de uno u otro valor modifica cualitativamente la naturaleza del objeto artístico.

La sección seis marca una línea divisoria en el ensayo: hasta aquí se puso énfasis en definir el arte no aurático o susceptible de reproducción mecánica y, para ello, se lo diferenció minuciosamente del arte cultural. A partir de esta sección, el análisis se focaliza en la fotografía y el cine, al menos hasta las secciones catorce en adelante.

Para ello, se ejemplifica cómo el paso de la modalidad cultural a la exhibitiva no es abrupta, sino producto de una transición. Benjamin lo ejemplifica con la apariencia o ausencia del rostro humano en la fotografía.

Dicha transición de la tradición a la Modernidad, se manifestó en la lucha de la fotografía por ser considerada generadora de tanto valor artístico como la pintura, de lo que se informa en la séptima sección. Otras informaciones comprendidas en este apartado no resultan imprescindibles para la comprensión global del texto.

De contenido más descriptivo, los apartados ocho, nueve, diez y once reflejan una nueva modalidad de relación entre productor y obra: en el cine, el actor no moldea materiales para constituir una obra; por el contrario, el actor debe someterse a las imposiciones del mecanismo técnico, perdiendo hasta la posibilidad de crear de acuerdo a las necesidades corporales y temporales humanas (piense cómo el montaje cinematográfico descompone la acción humana del actor en un tiempo y espacio abstractos, irreconciliables con los percibidos por el hombre.) Es importante comparar la manipulación del actor cinematográfico con lo vivenciado por el actor de teatro.

Si en los primeros apartados Benjamin hizo hincapié en las diferencias perceptivas y estatutarias del arte, por primera vez en la doceava sección se presenta una tesis general acerca de la relación masa-arte: “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte”. Así, la masa se identifica más con Chaplin que con Picasso, porque el cómico trabaja con materiales propios de la experiencia moderna, con las condiciones sociales vigentes en su contemporaneidad: la máquina y su impersonal brutalidad, el movimiento acelerado, la transformación de lo urbano, etcétera.

El autor plantea que existe una nueva modalidad de recepción colectiva, a la que acceden las masas: hay nuevas condiciones sociales que alientan la emergencia de una producción y recepción del hecho artístico. Al respecto, es importante considerar las reflexiones sobre el cine del apartado trece. Ya existe allí una valoración positiva de los nuevos medios artísticos. Intente rescatar tal razonamiento.

Es aconsejable leer cuidadosamente las dos últimas secciones y el epílogo, porque consolidan los argumentos y las tesis fundamentales del artículo.

En el apartado catorce, Benjamin sostiene que las vanguardias artísticas intentaban ser revolucionarias, pero seguían atadas a ciertas restricciones propias de los materiales de la pintura (la pintura no puede expresar la aceleración de la experiencia urbana tan fielmente como el cine, por sólo citar un ejemplo.)

Para Benjamin, la experiencia del cine es enriquecedora, porque allí la masa destruye la recepción tradicional/burguesa del arte (contemplación, recogimiento) e impone la posibilidad de su recepción colectiva. Así lo expresa el autor en el apartado quince, donde plantea cuáles son las consecuencias políticas de este pensamiento.

Por último, el epílogo sumerge la discusión desarrollada en el texto en vectores decididamente políticos. Las últimas líneas del mismo sirven como síntesis y como posible solución sobre cómo reconducir la práctica artística a los fines revolucionarios, es decir, la politización del arte.

(A fin de seguir contextualizando la lectura de la presente bibliografía, consultar en “Sentidos de la comunicación” de Roberto Marafioti, el capítulo 5, en sus páginas 181 a 194.)

## Trabajo Práctico

1. Realizar un cuadro sinóptico que explicita las diferencias entre la obra de arte producida tradicionalmente y la producción artística ligada a la reproducción técnica. Para el armado del cuadro emplear los conceptos y relaciones sobre los que reflexiona el artículo abordado, y que se detallan a continuación:

- *técnica*
- *belleza*
- *aura*
- *autenticidad*
- *autoridad estética*
- *tradicción vs. modernidad*
- *valor cultural y valor exhibitivo*
- *recepción de la obra de arte*
- *relación masas-arte*
- *burguesía*
- *el fascismo y la estetización de la política*