

Bolívar Echeverría

revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co
Universidad Autónoma de México, México

Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
ISSN: 2500-6975
ISSN-e: 2500-9311
Periodicidad: Semestral
vol. 5, núm. 6, 2019
revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 15 Agosto 2018
Aprobación: 12 Septiembre 2018

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/492/4922244007/>

Resumen: La vez pasada habíamos tratado de organizar un poco las ideas de este artículo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, tratando de indicar qué nos parecía que es el objeto, el tema de este ensayo de Walter Benjamin, más allá de indicar solamente las implicaciones que pudieran derivarse, para la práctica artística, del hecho de la presencia y los ritmos de la reproducción técnica de las obras de arte. Pero, más que este tema, que en sí mismo es importante por supuesto, aquello que cautiva la atención en este ensayo es la consideración de un fenómeno muy radical de la época de Benjamin, es decir, la idea de que él cree estar viviendo una época de transición en la que percibe que cierto tipo de sociedad, de civilización moderna, está llegando a su fin, y una sociedad y una civilización diferentes están gestándose, están apareciendo.

Palabras clave: Reproductibilidad técnica, experiencia estética, Walter Benjamin, modernidad poscapitalista.

Abstract: Last time we tried to organize ideas for this article around “The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction”, trying to indicate what we thought the theme of this essay by Walter Benjamin was; we went beyond the implications that could arise, for the artistic practice, from the fact of the presence and rhythms of the technical reproduction of works of art. But, more than this issue, which in itself is important, the focus of this essay is the consideration of a very radical phenomenon of Benjamin’s time, that is, the idea that he is living during a time of transition in which he perceives that a certain type of society, of modern civilization, is coming to an end, and a different society and civilization are developing, coming into appearance.

Keywords: Technical reproducibility, aesthetic experience, Walter Benjamin, postcapitalist modernity.

Résumé: La dernière fois, nous avons essayé d’organiser les idées de cette article sur « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », en essayant d’indiquer quel était selon nous le thème de cet essai de Walter Benjamin ; nous sommes allés au-delà des implications qui pourraient survenir, pour la pratique artistique, du fait de la présence et des rythmes de la reproduction technique des œuvres d’art. Mais, plus que cette question qui est importante en elle-même, le présent essai se concentre sur un phénomène

très radical du temps de Benjamin, c'est-à-dire l'idée qu'il vivait dans une période de transition au cours de laquelle il percevait qu'un certain type de société, de civilisation moderne, touchait à sa fin, et une société et une civilisation différentes se développaient et apparaissaient.

Mots clés: Reproductibilité technique, expérience esthétique, Walter Benjamin, modernité post-capitalist.

Resumo: A última vez tentamos organizar as idéias de um artigo em torno de "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", tentando indicar o que achamos que foi o tema deste ensaio de Walter Benjamin; fomos além das implicações que poderiam surgir, para a prática artística, da fatosa presença e dos ritmos da reprodução técnica das obras de arte. Mas, mais do que esta questão, que em si é importante, o foco deste ensaio é a consideração de um fenômeno muito radical do tempo de Benjamin, ou seja, a ideia de que ele está vivendo durante um período de transição em que ele percebe que um certo tipo de sociedade, de civilização moderna, está chegando ao fim, e uma sociedade e civilização diferentes estão se desenvolvendo, aparecendo.

Palavras-chave: Reprodutibilidade técnica, experiência estética, Walter Benjamin, modernidade pós-capitalista.

La Obra de arte en la época de su *reproductibilidad técnica*,¹ de Walter Benjamin es un ensayo planteado desde la noción de que la sociedad, e incluso él mismo están en eso que Georg Lukács llamó la "época de la actualidad de la revolución". Por eso, lo que me parece que está aquí en juego es la reconstitución de la experiencia estética y del arte que la propicia, en tránsito a una modernidad poscapitalista. Este es, me parece, el centro de atención verdadero de Benjamin en el ensayo. Por ello, la idea o el reconocimiento de la importancia que tiene la reproductibilidad técnica de la obra de arte va en referencia a la consideración de los *efectos globales* que tiene la transformación técnica de la sociedad para el fenómeno del arte. Así, lo más importante no es tanto el hecho de la reproductibilidad técnica en sí misma como lo que este hecho técnico significa tendencialmente.

Es decir, una revolución que va en dirección a aquello que, ya de manera deformada a finales del siglo XX, hemos conocido como los *mass media*, o sea, el surgimiento de estas transformaciones radicales en lo que sería la relación técnica entre el artista, el material de su obra, su relación con el público, etcétera, etcétera. Toda esta transformación es lo que Benjamin percibe, representada en el hecho técnico de la reproductibilidad de la obra de arte. Entonces, él habla de la subsunción real del arte a la reproductibilidad técnica de la obra de arte, es decir, del hecho de que la obra de arte va ahora, a partir del siglo XX, a tener que someterse o trabajar bajo las condiciones o técnicas nuevas que están siendo prefiguradas por la reproductibilidad técnica del arte.

En tal sentido, la idea de Benjamin parece dirigirse a la reconsideración de lo que sería la experiencia estética, y con ella la producción de obras de arte, en la perspectiva de la posibilidad de creación de una obra *abierta* que se conecta

con el segundo gran tema, el de la masificación de la recepción de la obra de arte. Tal masificación implica para Benjamin una transformación muy radical de lo que él llama la recepción estética total, la recepción artística total. Es la idea de que las transformaciones técnicas y la subsunción de la obra de arte a tales transformaciones técnicas están llevando a la reactualización de lo que él llama 'recepción desatenta de la obra de arte', esa recepción activa pero difusa de la obra de arte, diferente de aquella a la que estábamos acostumbrados como la recepción propia de una obra artística. La idea que él conecta con lo que será el segundo tipo de recepción que tiene una obra arquitectónica, la de la percepción inmediata o directa, práctica, en el uso mismo de la obra de arte. Luego, la subsunción real del arte a la reproductibilidad técnica, junto a la masificación de la recepción, es decir, la transformación de la sensibilidad o de la percepción, y la transformación del público en cuanto tal, y, por tanto, de la relación del público con la obra de arte, creo que es lo que fundamentalmente está en juego en este ensayo de Benjamin.

Lo que percibe Benjamin aquí es el hecho de que la definición misma de arte en la modernidad está replanteándose. Lo que era el arte, lo que había sido el arte, la definición que tenía el arte en la modernidad, es lo que está ahora en proceso de muy fuerte transición. Pues hay un abandono del diseño de la obra de arte como forma estética de apropiación cognoscitiva de lo real. De modo que ésta, que era la tarea del arte en la época moderna, la de la apropiación cognoscitivo-estética de la realidad, parece ser una tarea que está pasando, que ya no es ésta la definición del arte, y que está esbozándose una definición *diferente* de lo que sería propiamente el arte.

Conectemos entonces las ideas de la vez pasada con algunos planteamientos de Benjamin expuestos en sus tesis X, XI, XII y XIII.² Las ideas que les mencioné están siendo planteadas en torno a lo que pudiéramos llamar 'utopía' de Benjamin, que aparece básicamente en la tesis XI. Se trata de la utopía de la posibilidad de un uso *generalizado* del código en sentido cifrador. Observen en tal sentido el planteamiento de Benjamin: él habla de la experiencia de los lectores-escritores o de la posibilidad de que los trabajadores o de que cualquiera pueda ejercer efectivamente la función de artista, es decir, de la *democratización* de aquello que antes era considerado fruto de una ocasión mística, de la presencia del genio en cada uno de los artistas, etcétera.

Esta es la idea o utopía de Benjamin, la de que todos podríamos hacer arte, y la de que el artista en cuanto tal, como ese personaje tan especial, tan dotado, tan excepcional ente de la vida social, puede desaparecer en cuanto tal y fundirse en una 'artisticidad' generalizada del público. Es decir, que la sociedad liberada sea aquella en la cual todos sus miembros estén en capacidad de comportarse como artistas.



Imagen 1. Carátula del libro: *Discurso crítico y modernidad: ensayos escogidos*. Bolívar Echeverría (2011). Bogotá: Ediciones desde abajo.

Para comprender esta tesis de Benjamin, debemos recordar la idea general de que el código con el que se comunica el ser humano, en la producción de significaciones prácticas o de significaciones lingüísticas, puede ser usado en la dirección del ciframiento de mensajes y también en el sentido del *desciframiento* de mensajes. Y según Roman Jakobson, el código con el que nos entendemos en términos lingüísticos o en términos prácticos, al producir y consumir objetos, es uno que funciona de cierta manera cuando está siendo utilizado para cifrar mensajes, y de un modo diferente cuando es necesario descifrar esos mismos mensajes. Descifrar mensajes significa un uso del código en la dirección del desciframiento, que es una utilización mucho más sencilla que el uso del código para efectos del ciframiento del mensaje.

Con miras a cifrar el mensaje, es necesario que el cifrador emplee el código con gran maestría en lo que es la función metasémica o metalingüística. Y si no hay esa habilidad o capacidad de trabajo con el código en el plano de la metasemiosis o meta-lingüística, el empleo del código en términos de ciframiento no se da. El que habla, el que propone, el que dice, el que cifra los mensajes, está usando el código de una manera más compleja que el que está usándolo sólo para descifrarlos. El código para descifrar está siendo empleado en una forma mucho menos creativa que cuando está siendo usado en términos del ciframiento del mensaje.

Entonces, la diferencia entre cifrar y descifrar, en el uso del código, es la que aparece como 'borrable' o eliminable en el caso de la utopía de Benjamin, puesto que todos podemos hacer obras de arte, y todos podemos convertirnos en artistas. La sociedad liberada implicará una condición en la cual la dificultad en el uso del código para cifrar habrá sido rebasada, y en la que la cotidianidad estará toda ella imbuida de una posibilidad de experiencia estética, que estaría permanentemente

allí como posibilidad, y todos estaríamos en capacidad de ejercer, de usar el código de modo artístico, de producir por tanto oportunidades de experiencia estética. Esta generalización, esta masificación del ejercicio de la 'artisticidad', está en el fondo de la utopía de Benjamin.

Para él, llegará un momento, que asume ya cercano, en que efectivamente la sociedad transforme esta relación tan asimétrica entre el artista genial, el único que hoy tiene acceso a la posibilidad de producción de oportunidades estéticas, y el público en general, hoy simplemente una masa pasiva que está allí para descifrar y admirar lo que otros hicieron. Habría entonces una democratización del juego de propuestas de experiencia estética, proveniente del cuerpo social.

Por eso, a Benjamin le interesa la experiencia del cine, y por eso en este ensayo insiste tanto en lo paradigmático del cine. Recuerden que en la tesis VIII, Benjamin habla de la diferencia entre la fotografía cuando es la común y corriente, y la fotografía cuando es la del fotógrafo de cine. Éste hace una cosa distinta de la que realiza el fotógrafo en general, porque el fotógrafo de cine fotografía una acción fingida en los estudios cinematográficos, donde todo es por completo fingido, todo es artificial. En ese momento, lo que está fotografiando el fotógrafo de cine es el desempeño del actor, quien pasa a ser una especie de trasto de utilería que emplea el productor, y ese actor ya no tiene el aura del actor que está sobre las tablas del escenario, y que implica todo aquello que teorizó Stanislavsky, esa función casi religiosa del artista capaz de interiorizarse e identificarse con el personaje, y de llamar de alguna manera, de convocar el aura del personaje en su propia persona.

Ahora el actor ya no piensa; ha perdido el aura, nos dice Benjamin, y ese actor lo único que está haciendo es desempeñar el papel. El desempeño técnico del artista es lo que está en juego aquí, puesto que el cine hace que el rendimiento del actor se vuelva exponible, y lo que nosotros vemos es cómo rinde el actor, qué es lo que definitivamente hace. En el cine nos hundimos en la técnica del actor, lo percibimos, como dice Benjamin, como cuasi expertos, pues somos quienes lo juzgan: la masa juzga el desempeño del actor. Entonces, el cine hace que el rendimiento del actor sea puesto a prueba, se vuelva exponible, y lo hace al poner a prueba la exponibilidad del desempeño.

Este es un juego de palabras muy interesante: el desempeño en cuanto tal es lo exponible, ya no tanto el resultado del desempeño sino el desempeño mismo, y esta es la idea de Benjamin. Exponible hasta aquí, en la obra de arte, había sido resultado de la actividad del artista, la obra terminada, aquello en lo que concluía el desempeño del artista. Pero el cine nos acerca al hecho mismo de desempeñar, al hecho de la creación artística, y entonces somos jueces del desempeño, porque el desempeño en cuanto tal se pone a prueba en la obra cinematográfica. Por ello, para Benjamin es tan paradigmática la obra de cine, porque para él tiene lugar aquí una transformación muy fuerte: se está eliminando el aura del actor. Por eso dice que no hay contraposición más decidida de la obra de arte que aquella hecha por la reproducción y para la reproducción técnica; que la obra de arte que se despliega sobre el escenario del teatro, ya que la obra del actor sobre el escenario es algo completamente diferente del actor cinematográfico, pues éste es simplemente un elemento más de la composición de la fotografía que hace el fotógrafo, y de la toma y el material que esta tomada, para que quien después hace filme, el formador de la película, quien realice el montaje de estas escenas, cumpla o realice

la obra de arte. Entonces, el rendimiento técnico es lo que está a la vista, y las masas, en última instancia, se convierten en jueces de ese rendimiento. Hay aquí una transformación, y esto es lo que le interesa a Benjamin: la transformación de la relación entre creador, obra y espectador, pues para él todo ello está ahora transformándose, y el cine es el ejemplo paradigmático de tal mutación.

La tendencia es hacia la transformación de las relaciones entre la obra, el artista y el espectador, ya que el arte se ha separado, dice Benjamin, del 'reino de la apariencia bella', que es como definió Hegel al arte en cuanto tal. Pues en este arte, la idea o, como Hegel decía, la energía del objeto, el aura del objeto, es donde la idea adquiere apariencia sensible. Esto era el arte, y la definición de Hegel es la última de lo que ha sido ese arte aurático, en tanto presencia de la idea en términos sensibles, es decir, el reconocimiento de la energía que hay en el objeto artístico. Pero esto que era el arte desaparece con la transformación técnica del proceso de producción artística. Ahora las masas, nos dice Benjamin, son los jueces del desempeño del artista.

Pero lo interesante es aquello que estaba antes en el taller del artista, aquello invisible, que quedaba oculto por la terminación de la obra de arte, y es precisamente eso lo que ahora sale al primer plano. Ahora todo es como una suerte de obra *in progress*; ahora la obra está abierta. Y vale la pena observar aquí la conexión con Umberto Eco, con su idea de la obra abierta, que también está implicando lo que les había mencionado anteriormente sobre la posibilidad de generalizar o democratizar el uso cifrador del código, es decir, que el público no está ahí sólo para usar el código en términos de desciframiento del mensaje que le da la obra, sino que, para realizarla, tiene que estar él también en capacidad de cifrar, o sea, de usar creativamente el código, de usarlo poniendo en juego la función metasémica o metalingüística del lenguaje. Esto es lo que está planteando Eco en su tesis sobre la obra abierta, y esto es lo que está aquí en juego cuando Benjamin nos dice que aquello que perciben las masas es el desempeño, el hecho mismo del desempeño.

Pero Benjamin insiste e inmediatamente hace la observación de que por ahora esto es una utopía, porque la realidad en la que estamos aún viviendo es una realidad en la que la posibilidad técnica que se abre está siendo dominada por el capital. Toda esta utopía, esta apertura del proceso mismo de creación artística, esta estetización de la vida cotidiana en la que estamos involucrados en la obra de arte permanente, y en la que igualmente estaríamos al mismo tiempo como productores y consumidores de experiencias estéticas, es hoy sólo una posibilidad del futuro. Pues se trata de una nueva experiencia, una nueva forma de hacer el arte en la cual prevalecería la percepción desatenta de la obra de arte, activa pero desatenta, porque sería una vida estetizada en su conjunto, no ya concentrada en museos, galerías, salas de concierto; una vida que quizá tendría todo eso pero en la cual lo predominante sería la cotidianización, democratización completa del hecho artístico.

Todo esto, por ahora, dice Benjamin, es tan solo una utopía, porque lo que observamos es que el capital domina efectivamente este proceso. Y Benjamin tiene muchas observaciones aquí sobre el efecto del capitalismo en la técnica, observaciones sumamente agudas en las que vamos a insistir más adelante. Pero por lo pronto, lo que él nos dice es que la técnica es una *promesa*, la transformación de la base técnica de la producción y el consumo de obras artísticas; es una

promesa de liberación, de emancipación, de cambio radical de la relación entre artista, obra de arte y espectador.

Esto es lo que está aquí en juego, y el cine nos muestra ya estas posibilidades, pero el sentido político revolucionario que tiene esa transformación técnica está siendo invertido en un sentido contrarrevolucionario por el cine aún sometido al capital. Así, la promesa que trae el cine es que tenemos que leer después de haber puesto en suspenso o eliminado la influencia que sobre ella tiene la presencia del capital. Pues ahora estamos leyendo esta promesa técnica de generalización de la experiencia estética, de transformación de la función misma de la experiencia estética, pero la leemos por debajo de, o a través de, aquello que hace el cine en la época contemporánea, en la época capitalista.

Por eso, afirma Benjamin, en la época capitalista lo que predomina como uso de las nuevas técnicas de producción, de la novedosa experiencia estética, son las figuras del campeón, la Estrella, el dictador. ¿Por qué? Porque en ellos la masa va a percibir precisamente este *performance*, es decir, este rendimiento, este comportamiento: cómo se comporta, cuánto rinde, si puede o no puede, cómo está usando los métodos, los medios que tiene a su disposición. Esto es lo que la masa ahora es capaz de percibir: cómo actúa el actor, cómo cumple su función, si lo hace o no lo hace bien, es decir, la capacidad de intervenir con sentido creativo, como cifrador del código en aquello que está observando.

Y esto, dice Benjamin, que sería la entrada hacia la novedad, hacia una nueva forma de la personalidad, está siendo totalmente invertido en el sentido capitalista, con lo cual tenemos en su lugar el reino en que se reauratiza al actor, al campeón de hazañas deportivas, y también al político en cuanto tal. La crisis de las democracias, señala Benjamin, puede entenderse como crisis de las condiciones de exponibilidad del político. Hasta ahora, éste, el estadista, el presidente, la primera figura, tenía de algún modo que hacer caso a lo que decían los representantes del pueblo, el Parlamento, la Cámara de Diputados, etcétera. Pues esta última era, por decirlo así, la caja de resonancia donde el pueblo daba su opinión, expresaba su voluntad, y a ella debía referirse el hombre de Estado que hablaba para los representantes del pueblo.

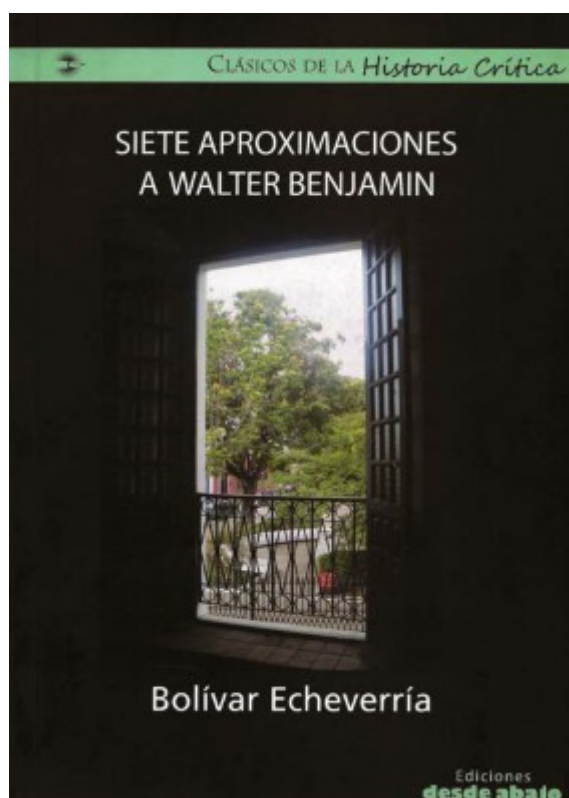


Imagen 2. *Siete Aproximación a Walter Benjamin*. Bolívar Echeverría (2010). Bogotá: Ediciones desde abajo.

Pero ahora el hombre de Estado puede hablarles directamente a las masas, saltarse e ir por encima de la instancia representativa, democrática, que sería la del Parlamento, la de los representantes populares, quienes caen —dice Benjamin— sin peso alguno ya, y se esfuman por el hecho de que el hombre de Estado puede ahora dirigirse inmediatamente a las masas para mostrarles su desempeño. Obviamente, aquí Benjamin está pensando en Hitler, y en esa gran performance que hace Hitler cada vez que le habla al pueblo, pues él es el gran histrión, el gran gesticulador, el hombre que efectivamente sabe dirigirse de modo inmediato y directo a las fibras más íntimas del pueblo.

Hitler salta por encima de todas las instancias democráticas, y es el inmediato y directo guía de su pueblo, pues expresa estrictamente lo que éste quiere. Hitler se confunde con su pueblo y no necesita intermediación alguna porque él es pueblo, y es lo mejor del pueblo, y él es todo, puesto que es el dictador. En ese sentido —expresa Benjamin—, aquí percibimos esta *inversión* de lo que sería el uso libre de las capacidades técnicas de la relación entre cualquiera de nosotros y el resto de los demás. Porque eso es lo que está en juego con la nueva técnica: la relación con la capacidad de expresarse y comunicarse de cada uno de nosotros con todos los demás. Pero en el capitalismo todo eso está invertido porque se manifiesta deformadamente, como la capacidad de comunicarse sólo ciertos personajes o individuos falsamente prominentes, con todos los demás.

Por eso, también el capitalismo hace de esto la restauración de la estrella o el campeón, aquel al que vemos cómo maneja su bicicleta o cómo se comporta en el automóvil de carreras, y al que juzgamos en términos técnicos ya que vemos su rendimiento, su comportamiento sobre las pistas, su *performance*, y lo juzgamos de inmediato. Y desde ese juicio, de él hacemos el campeón o la estrella de cine.

Benjamin, entonces, no es ajeno a tales deformaciones del capitalismo, con este fenómeno al cual hacemos referencia.

Y así nos habla del actor que ya no necesita interiorizarse en su papel ni en su personaje. Ahora la actuación del actor está hecha de retazos compuestos por el montaje de la película, y el actor ya *no* requiere —lo que diríamos es la tumba de todas las tesis de Stanislavsky— compenetrarse e identificarse a fondo con la identidad de su personaje. Ahora el actor sólo tiene cumplir ciertos movimientos, ciertos gestos, tal como se los describe el director, sin saber siquiera qué hace y para qué lo hace. En tal sentido, ustedes recuerdan bien la anécdota de Luis Buñuel y Silvia Pinal, la que le decía en el momento del rodaje de la película *Viridiana* que por favor le explicara qué era lo que estaba aconteciendo en la escena, para hacerla mejor. Frente a eso, Buñuel le dijo: “Mientras menos sepas, mejor vas a actuar. Tú acuéstate en el piso, y muévete de tal manera y nada más, y no necesitas saber absolutamente nada más”. Esto le decía Buñuel a Pinal y en general a los actores; que no necesitaban saber de qué se trataba: “Ustedes hagan exactamente lo que les digo, y por la cámara, al captar eso, ya sabré qué hago. A ustedes nada tengo que explicarles. Ustedes sólo hagan la *performance* que yo les digo”.

Pero observen cómo Benjamin también se da cuenta de que es el momento de la estrella de cine, es decir, que están cambiando las cosas de un modo muy interesante, porque ahora el actor autoriza su propio desempeño, pues ya no es él quien se identifica con cada uno de sus personajes; ya no es el gran actor que es tal personaje de Shakespeare en una noche, y es tal otro personaje de Calderón de la Barca en otra, y es capaz de transformarse y revivir entre un personaje y otro. Ahora, en cambio, dice Benjamin, acontece una inversión de la propuesta de Stanislavsky, pues lo que hace el actor es *auratizar* su propio desempeño; ahora él hace que todos los personajes posibles que pueda representar no sean más que ciertas versiones de sí mismo.

Recuerden ustedes lo que ocurre, por ejemplo, con los grandes actores del cine mexicano. O también cuando nosotros vamos a ver una película de Marlon Brando, por ejemplo, y no necesitamos siquiera saber cómo se llama el personaje que él representa, pues hablamos de Marlon Brando. Marlon Brando en la película tal, Marlon Brando en la película *El último tango en París*, es decir, Brando es quien ahora establece e impone su *performance*, su estilo, su forma personal de actuar a todos y cada uno de los personajes que él pueda caracterizar. Ahora todos los personajes se reducen o se traducen a la figura Marlon Brando, y sólo así llegan a existir. Hay una reauratización del actor, pero ahora en este otro sentido, de que el actor es la estrella, la estrella Marlon Brando, la que va a hacer de tal o cual personaje una versión de sí mismo, es decir, que Marlon Brando como tal, como lo que sea, en verdad es Marlon Brando, y no el personaje aquel al que estamos viendo.

Hay entonces una cristalización, una reauratización de lo que nos plantea Benjamin, como lo que pudiera ser justamente la ruptura de la auratización. La forma capitalista de realizar la transformación técnica conduce a invertir el sentido revolucionario de la transformación, así como a convertirla en contrarrevolucionaria. Hay esta percepción en Benjamin, de algo que nosotros observaremos después, a lo largo del siglo XX, algo que presenciaremos con toda precisión y todos sus efectos desastrosos. Benjamin ya percibe esto, pero todavía no tiene la menor idea de lo que va a suceder con la revolución técnica

de las formas de producción artísticas en el resto del siglo XX. Esta absoluta transformación, esta *destrucción* de las posibilidades que él plantea aquí, es decir, el destino de esta utopía benjaminiana, va a ser nefasto.

Walter Benjamin no ve más que los primeros momentos de los procesos pero no alcanza a avizorar la constitución de los monopolios cinematográficos ni la imposibilidad de la actualización verdaderamente social que implican los *mass media*, ni la negación de las posibilidades con las que él sueña aquí. Porque la capacidad que tenga el conjunto de la sociedad de cumplir ese uso cifrador del código, y de convertirse él mismo en propositar de experiencias estéticas, todo eso fue reducido a la nada a lo largo del siglo XX, y este sueño quedó absolutamente fuera de toda consideración. Pero la idea y la utopía de Benjamin iban en esta dirección. Ya que esta es la idea principal de las tesis a las que hacemos referencia, la idea justamente de en qué consistiría, y qué es lo que estaría por debajo de las posibilidades de esa transformación de la sensibilidad, de ese cambio de la percepción artística en cuanto tal, e incluso de la mutación del sujeto mismo de la percepción.

Porque Benjamin nos dice que, cuando la percepción se masifica, el tipo de ésta se transforma. No es la misma individual, ahora masificada, sino que la individual pasa a ser otra cosa, en la medida en que en la percepción que viene desde antes hay una clara innovación. Y obsérvese cómo para Benjamin el fenómeno de la masificación es ambivalente, pues en su época el tema de las masas o de la masificación era un tema muy visitado por filósofos y autores. En la misma época está siendo concebido el texto de Hermann Broch sobre las masas, y junto a él hay muchos otros que hablan de este problema, y la tendencia general es hacia la condenación global del hecho de la masificación.

No obstante, como se observa en el ensayo de Benjamin, el hecho de la masificación no se considera inmediatamente como fenómeno negativo, porque esa masificación puede serlo en el sentido proletario, comunista, socialista, masificación indispensable y que puede funcionar de un modo diferente. Todo a lo que él hace referencia en su ensayo, sobre el cambio de la atención como percepción desatenta hacia las obras de arte, o sobre la transformación del sujeto de la creación y la percepción artísticas, como sujeto colectivo, sujeto masivo, para él es algo que tiene que ver con lo que sería la propia constitución de la vida social, en la perspectiva de que las masas pueden tener —como diría el marxismo de la época— conciencia de clase; masas que son ya un sujeto y no las masas que son tratadas simplemente como objeto y como material.

Para Benjamin, ambas posibilidades están incluidas en el hecho indudable de la masificación del sujeto social en la modernidad, y no se puede tomar la posición netamente romántica de considerarla como pura negación de la individualidad o destrucción de la individualidad, sino como proceso de la creación de una individualidad de otro tipo. Esta es la utopía de Benjamin, la de una masificación que sea oportunidad de la creación de una individualidad de otro tipo, que sólo puede darse en la masa que ya no sea la masa anónima del capitalismo sino la masa considerada como clase u otro tipo distinto de masa.

En una suya, diferencia claramente entre lo que serían las masas comunistas y las masas de la sociedad en general; y las masas comunistas, para Benjamin, según como él quiere percibir las, son masas con conciencia de clase y perspectiva histórica, y se relacionan entre sí en términos de solidaridad, de modo que son

otras las relaciones que constituyen a esa masa comunista y pudiéramos decir revolucionaria, a diferencia de lo que es la masa anónima del capitalismo. Pues el colectivo constituido por las relaciones de reciprocidad y solidaridad implica otra forma de constituirse el individuo, diferente de aquel en la sociedad moderna, sometido al funcionamiento de la acumulación de capital.

Entonces, para Benjamin, la masificación promete el surgimiento de una individualidad de otro tipo, y aunque la percepción artística va a ser siempre individual, eso individual puede ser de otro tipo. Hacia eso apunta el proceso que él ve representado por la reproducción técnica de la obra de arte, que implica las transformaciones técnicas deformadas y prostituidas por el capital en la segunda mitad del siglo XX. Todo, mientras él ve otra línea de desarrollo de las transformaciones técnicas, una línea que nunca se cumplió ni en la Unión Soviética ni en otras partes.

o importante es rescatar la idea de Benjamin de la transformación de la revolución en la creación artística, 'prometida' entonces y que de algún modo mantiene el prestigio de la creación artística durante el siglo XX. Porque en la segunda mitad, los artistas han vivido del prestigio que tuvo la revolución artística de los primeros años de la vigésima centuria. En verdad, la ebullición revolucionaria de las formas en el arte, tan fuerte en los primeros decenios del siglo, fue aquello que marcó lo que habrá de ser el arte. Y los artistas de esa segunda mitad de siglo van a vivir más como repetidores, reactualizadores, divulgadores, y diríamos hasta cierto punto que también como cómplices de la destrucción de aquello que fue el sueño de los artistas en los comienzos del siglo XX, sueño compartido por Benjamin cuando plantea todas estas cosas.

La idea de Benjamin respecto de la técnica conectada con el problema de las masas es también interesante. Porque él nos dice que la técnica a la que nos referimos, la que está en la base de la utopía artística y estética de Benjamin, la técnica mal usada por el capital, pasa de su tendencia natural a una no natural. La tendencia natural estaría planteada por la ampliación de su capacidad de dirigirse a la naturaleza, pues la técnica, y esta es una idea que él comparte con Brecht, y la transformación técnica resulta de la maduración de las fuerzas productivas a lo largo de toda su historia, maduración dirigida, por tanto, a la consecución de la abundancia.

De modo que la técnica en cuanto tal tiene su propia vigencia, pues las fuerzas productivas tienen una tendencia favorable a la sociedad humana. Y tanto Brecht como Benjamin no perciben en el momento el planteamiento que luego se derivará de las obras de Marx, de que esta tendencia de las fuerzas productivas ya está siendo subsumida *realmente*, diría Marx, a la tendencia capitalista, es decir, que no es siempre segura la tendencia impoluta de las fuerzas productivas y la presencia de su positividad respecto de la sociedad. Entonces, esta posibilidad que Marx ve desde el siglo XIX, una técnica deformada por su subsunción real al capital, no es vista por Brecht ni por Benjamin, que se inspira en Brecht, quien no dispone aún de la idea marxiana propiamente, puesto que para él las fuerzas productivas tienen una tendencia siempre positiva en sí misma, y, según él, ellas no han sido alteradas hasta ahora en esa misma tendencia.

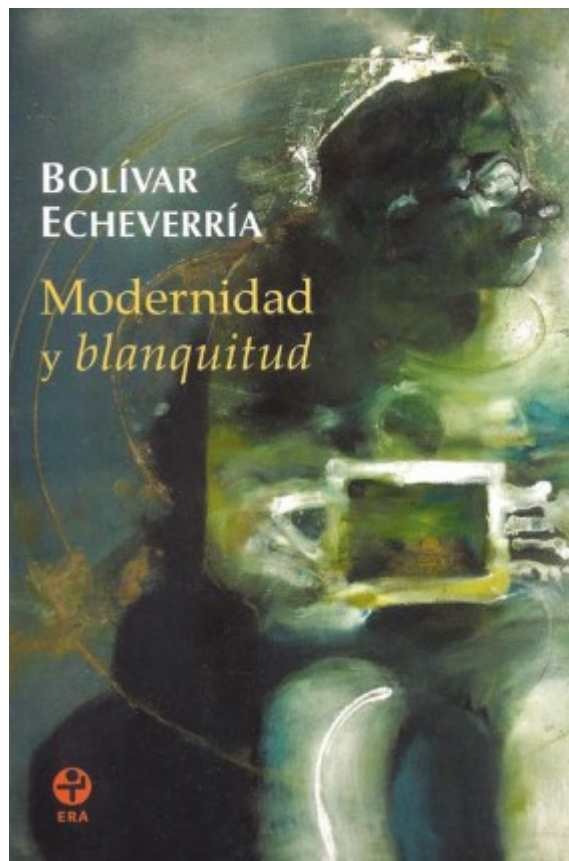


Imagen 3. *Modernidad y blanquitud*. Bolívar Echeverría (2011). México: ERA

Porque lo que nos dice Benjamin, siguiendo a Marx, es que, cuando la técnica está siendo obstruida por el capital para cumplir sus funciones, que son positivas, las de alcanzar la abundancia para la sociedad, estas mismas fuerzas técnicas revierten su sentido y se hacen destructoras de la sociedad, y plantean como única perspectiva histórica la autodestrucción de la sociedad, o sea, la de la guerra. Porque cuando las fuerzas productivas no están a favor del ser humano se vuelven contra él; cuando no están allí para acrecentar y perfeccionar el mundo de la vida humana, necesariamente se vuelven contra ellos, y se convierten también necesariamente en elementos de destrucción.

La industria bélica es entonces el modo como la técnica reivindica sus funciones cuando no puede cumplirlas en su sentido natural. En tal caso, ella se vuelve antinatural porque la técnica tiene que realizarse, cumplirse, y la única forma de cumplirse es en la creación de los medios de destrucción. Cuando no se convierte en medio de *construcción*, la técnica tiene que hacerse medio de *destrucción*. Por ello, dice Benjamin, la tendencia fundamental de la sociedad capitalista en este momento es hacia la guerra, pues ésta es el lugar, la meta de una técnica que no se puede desarrollar en términos naturales. Este es un modo muy directo de plantear el problema de la tendencia de las fuerzas productivas, pues, según Brecht, a las fuerzas productivas —siempre positivas y prometiendo un mundo mejor para el ser humano, y siempre intocadas por el capital— bastaría con quitarles la gestión capitalista para que por sí mismas se tornen en positivas para el ser humano.

La utopía brechtiana en términos de la técnica es la que está por debajo de este ensayo de Benjamin y de toda esta idea relativa a la posibilidad de que las

nuevas técnicas de creación artística acompañen la transformación social, y que inmediatamente todos nos volvamos de alguna manera artistas, creadores de experiencias estéticas y receptores de las mismas. Pues la estetización de la vida cotidiana viene de la idea de que la técnica en cuanto tal no ha sido afectada por el desarrollo capitalista, y sólo formalmente —como dice Marx— obedece al capital pero que en sí misma está intocada, no ha sido deformada por la forma capitalista. Y que, en cuanto desaparezca la forma capitalista, ella funcionará maravillosamente y en un sentido positivo para la humanidad.

Pero la idea de Marx es mucho más oscura, menos optimista. Para él, la técnica misma ha recibido el virus del capital y desarrolla su programa de funcionamiento según las indicaciones de ese virus. Pues la técnica no es impoluta para Marx, y ella ya ha sido subordinada y deformada en esencia por el capital. Por tanto, el actual aparato técnico de la sociedad, no porque se le quite la forma capitalista, va a funcionar en términos socialistas sino que tendrá siempre la inercia capitalista. Las fuerzas productivas tienen una inercia capitalista porque ya fueron transformadas *realmente* por el capital, y liberarlas de la forma capitalista es insuficiente para que empiecen a funcionar en términos liberados, de emancipación, sino que se requiere transformar la técnica misma en cuanto tal; transformar el aparato técnico en sí mismo y transformar también radicalmente las fuerzas productivas.

Entonces, el elemento que para Brecht era impoluto y en absoluto positivo, las fuerzas productivas, los medios de producción, en las condiciones sociales capitalistas son unas fuerzas productivas y además una estructura técnica de los medios de producción que están ya alteradas, deformadas, transformadas en términos capitalistas, y tienen por consiguiente la inercia capitalista. Por eso, para Marx, el vuelco utópico debe ser más complejo, y no puede consistir solo en la transformación de las relaciones de producción, a las que daría lugar una revolución, sino que la revolución tiene que incidir también e igualmente sobre la estructura técnica de los medios de producción. Si no, no hay revolución.

Para Benjamin, en cambio —y pudiéramos decir que en esta postura hay cierta ingenuidad—, la técnica está simplemente mal usada; así que, si la usamos bien, funcionará favorablemente para el hombre. Pero la idea de Marx es mucho más compleja, pues no es simple asunto de cambiar su forma sino que hay que transformarla desde adentro, lo que implica que la revolución conlleva una verdadera transformación civilizatoria. Y es esta idea lo que está fuera del ámbito de la reflexión de Brecht, y en cierta medida también de Benjamin, porque la revolución es un fenómeno civilizatorio y envuelve la idea de transformación de las estructuras mismas del comportamiento del ser humano frente a la naturaleza, y por ende, de la técnica en sí misma.

Diría que aquí, en este punto, Benjamin sí toma cierta distancia, a diferencia de Brecht, pues aquél sí imagina la idea de una técnica *diferente, lúdica*, a la que él se refiere. Es éste un punto conflictivo en el comentado ensayo benjaminiano, pues, por un lado, el cuerpo, la marcha, el camino real de su argumentación, está iluminado por los planteamientos aludidos de Brecht; pero, por el otro, de modo un tanto subterráneo, su propia idea, una idea mucho más compleja, mucho más teológica del proceso histórico, está también presente. En este ensayo de Benjamin podemos encontrar esa diferencia, esa desigualdad, ese conflicto entre la propuesta global política que hay ahí, y su escepticismo respecto de la

propuesta, escepticismo que viene de una consideración más compleja de lo que es el fenómeno técnico.

Pues la técnica, para Benjamin, como él mismo lo plantea en otro punto, la técnica moderna es una técnica por completo diferente de la anterior, y esta diferencia histórica entre las dos no es percibida por Brecht y sí la plantea Benjamin, para quien la nueva técnica es la técnica *lúdica*, que no va hacia la sujeción de la naturaleza sino a la armonía con la naturaleza. Y es una técnica de otro tipo, no neolítica, la técnica de la agresión y la relación bélica del hombre con lo otro, con la naturaleza, sino de otro tipo de relación. Y es en esta otra técnica — nos dice Benjamin —, en el interior de esta otra técnica, donde precisamente está la obra de arte de la nueva época, que nos enseña a comportarnos con la nueva técnica, y en este sentido es un adelanto, pues nos ejercita en el uso de esa distinta nueva técnica.

Referencias

- Echeverría, B. (2010). *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Benjamin, W. (2006). Obras libro I vol.2. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Charles Baudelaire un lírico en la época del alto capitalismo, sobre el concepto de historia*. Madrid: Abada Editores.

Notas

- 1 Este texto es la transcripción de una de las tantas y tantas clases que Bolívar Echeverría impartió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dentro de uno de sus tantos cursos, y, en este caso, uno que fue dedicado al comentario detenido y al análisis exhaustivo del brillante ensayo de Walter Benjamin sobre La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. La revista *Contrahistorias*, en su edición número 15 de 2010, lo rescató para sus lectores, como testimonio del nivel excepcional que tuvieron durante décadas esos cursos magistrales de Echeverría, y también en el ánimo de incitar al rescate y la publicación de esas complejas y siempre ricas lecciones que Bolívar difundió a manos llenas y generosamente, para varias generaciones de sus centenas de asiduos y siempre asombrados estudiantes.
- 2 Bolívar Echeverría se refiere aquí a las tesis X, XI, XII y XIII del texto ya mencionado de Benjamin, *La obra de arte en la época de sureproductibilidad técnica*. Cfr. la edición prologada por el propio Bolívar, y traducida por Andrés Echeverría en la Ed. Itaca, México, 2003, pp. 73-88. Tómese en cuenta que la numeración a la que se refiere aquí Bolívar es la de una versión *diferente* de la edición recién citada, anterior a la publicación en alemán del Urtext. Por ello, las tesis comentadas en esta lección por Bolívar son las correspondientes a las tesis XII, XIII, XIV, XV y XVI de la edición definitiva de del Utext.