

# La Obra de Arte, su reproductibilidad técnica y masificación

José Trinidad Malfavaum-Beltrán\*

## Resumen

**La Obra de Arte, su reproductibilidad técnica y masificación.** El presente ensayo analiza un escrito de Walter Benjamin, filósofo judeoalemán de la primera mitad del siglo XX, cuyo título es: "La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica". En primer lugar, se expone la metodología marxista utilizada por el autor, que circunscribe su perspectiva estético-política, la cual estaba encaminada a construir una teoría materialista del arte. Después, se analiza el proceso en el que la reproductibilidad técnica-como experiencia propia de la Modernidad, opuesta a la noción de autenticidad-afecta a la Obra de Arte, desvanece su sentido "clásico", la transforma y la anula. Al mismo tiempo, la Obra de Arte reproducida se masifica, cambia su valor de uso, adopta una función social y se convierte en un instrumento emancipatorio. Al final, se hace un breve análisis, a la luz de la explicación previa, de la manera que afecta esta reproductibilidad técnica al cine, como arte de exhibición masiva opuesto al tradicional, el cual es fundamentalmente individual y contemplativo.

**Palabras clave:** Obra de Arte, reproductibilidad técnica, Modernidad, masificación, instrumento emancipatorio, cine

## Abstract

**The Work of Art, its Technical Reproduction and wide-spread distribution.** This essay analyzes a work by Walter Benjamin, a German jewish philosopher from the first half of the 20<sup>th</sup> century, entitled "The Work of Art in the Moment of Its Technical Reproduction". First, the marxist methodology used by the author is presented, limited to his aesthetic/political perspective and oriented toward the construction of a materialistic theory of art. This is followed by the process in which the technical reproduction-as an experience of Modernity, as opposed to the notion of authenticity-affects the Work of Art, dispels its "classical" meaning, transforms and annuls it. At the same time, the Work of Art reproduced becomes the property of the masses, changing its value, adopting a social function and becoming an instrument of emancipation. The conclusion includes a brief analysis, related to the previous explanation, of the manner in which this technical reproduction affects film as an art of mass exhibition as opposed to the traditional, which is essentially individual and contemplative.

**Keywords:** Work of Art, technical reproduction, Modernity, wide-spread distribution, instrument of emancipation, film

## Résumé

**L' O u v r e d' A r t , s a reproductibilité technique et massification.** Le présent essai analyse un écrit intitulé: "L'Ouvre d'Art dans l'époque de sa reproductibilité technique", œuvre de Walter Benjamin, philosophe Judéo-allemand de la première moitié de XX siècle. En premier lieu, s'expose la méthodologie marxiste utilisée par l'auteur, qui circonscrit une perspective esthétique-politique et qui conduit à construire une théorie matérialiste de l'art, puis le processus de reproductibilité technique - comme expérience propre de la Modernité, opposé à la notion d'authenticité - qui affecte à l'Ouvre d'Art, évanouie son sens "classique", la transforme et l'annule, en même temps, l'Ouvre d'Art reproduite se massifiée, elle change sa valeur d'usage, adopte une fonction sociale et devienne un instrument d'émancipation. A la fin, s'analyse le cinéma, comme art d'exhibition massive opposée à l'art traditionnel qui es fondamentalement individuel et contemplative.

**Mots clés:** L'Ouvre d'Art, reproductibilité technique, Modernité, massification, instrument d'émancipation, cinéma

\*Psicología Social, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

## Introducción

Si nos viéramos precisados a circunscribir toda la experiencia de la Modernidad en una sola frase, a la manera de un pie de foto, seguramente escogeríamos aquella de Marx, que enuncia: "Todo lo sólido se desvanece en el aire".

Y es que, como lo señala atinadamente Berman (1992:pp.XI-XII) "Ser modernos es vivir una serie de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aún cuando todo se desvanezca. Podríamos incluso decir que ser totalmente modernos es ser antimodernos: desde los tiempos de Marx y Dostoievski hasta los nuestros, ha sido imposible captar y abarcar las potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra algunas de sus realidades más palpables."

Ateniéndonos a esta descripción bermaniana del "hombre moderno", la persona de Walter Benjamin nos parece un tanto alegórica y emblemática del mismo. Sí, Benjamin, con toda su marginalidad, su "extranjería" (Wohlfarth,1999), su multivocidad, su revolucionarismo *sui generis*, su curiosidad hiper-heterodoxa de la *kabbalah* hebrea, su fragilidad, su ominosidad, su ilustrismo «siniestro», etc., cristaliza muy bien esa imagen del hombre que asume la Modernidad, sin dejar de ser un crítico radical de ella. No debemos olvidar, en cuanto a éste más que anecdótico personaje de la intelectualidad judeoalemana de los años 20 del siglo que acaba de finalizar, que pertenece al grupo de pensadores que, según Reyes-Mate (1997:pp.13-14), constituyen de la manera más acabada, el punto de vista de las víctimas de la Modernidad que, aun siendo

marginados por la Ilustración, no renunciaron jamás a pensar sus grandes objetivos.

Walter Benjamin nos es remitido a colación de la frase con la que iniciamos este texto, precisamente porque él fue uno de los principales pensadores que reflexionaron agudamente acerca de la «experiencia de la Modernidad». En efecto, desde su Tesis doctoral hasta su inacabado proyecto de *La Obra de los Pasajes*, el análisis de la experiencia de la Modernidad es una constante en su hacer teórico; constante que se agiganta sobre todo al final de su obra y de su vida, de cara a ese desvanecimiento en el aire de todo lo que la Europa occidental del siglo XIX, había considerado como sólido y seguro.

En este contexto, muchos son los caminos que pueden realizarse dentro de la obra benjaminiana con respecto a la experiencia de la Modernidad (Lunn, 1986; Missac, 1988; y Frisby, 1992). En nuestro caso, nos concentraremos exclusivamente en un punto, o más que punto, en un objeto específico: la Obra de Arte. Así pues, el objetivo de este ensayo, será poner de manifiesto, en tanto que «experiencia de la Modernidad», el proceso mediante el cual la reproductibilidad técnica afecta a la Obra de Arte, desvaneciendo en el aire su significancia anterior («clásica»), principalmente de cara a su masificación.

Cabe aquí señalar las limitaciones propias del presente trabajo: En primer lugar, nos enfocaremos exclusivamente en un solo trabajo de Benjamin: "*La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*". En segundo lugar, nos circunscribiremos específicamente a la Obra de Arte en cuanto tal, dejando un poco de lado tanto la Teoría del Arte, como el estatuto del mismo, en esta experiencia de la Modernidad. Finalmente, sólo esbozaremos algunas de las consecuencias que para la Obra de Arte ha tenido esta afectación por la reproductibilidad técnica.

El plan argumentativo que se llevará a cabo, será el siguiente: 1) un somero esbozo de la metodología marxista de Benjamin, en el ensayo citado; 2) una descripción de la manera como afecta la reproductibilidad técnica a la Obra de Arte; 3) un señalamiento de la relación existente entre la reproductibilidad técnica de la Obra de

Arte y la masificación; y 4) un esbozo de algunas consecuencias que para la Obra de Arte ha tenido esta afectación por la reproductibilidad técnica, principalmente en lo que se refiere al cine.

## Metodología

Desde el prólogo mismo del texto que nos ocupa, Benjamin muestra claramente su filiación metodológica: “Cuando Marx emprendió el análisis de la producción capitalista estaba ésta en sus comienzos. Marx orientaba su empeño de modo que cobrase valor de pronóstico. Se remontó hasta las relaciones fundamentales de dicha producción y las expuso a tal guisa que resultara de ellas lo que en el futuro pudiese esperarse del capitalismo”. De ahí que sea natural que pretenda en él, según sus propias palabras, “[...] [acometer] en dirección a una teoría materialista del arte”<sup>1</sup>.

Según el propio autor, esta obra tenía expectativas grandes: “Benjamin estaba excitado con la obra, creyendo que ésta se transformaría en una importante contribución teórica al debate en torno a la estética marxista que se desarrollaba entre los artistas y las figuras literarias, dentro y fuera del partido comunista en Europa durante la década de 1930” (Buck-Morss, 1981, p.293). Años después de su malograda publicación<sup>2</sup> y poco antes de su muerte, “[...] redacta Benjamin un curriculum vitae. En él, explica que “este trabajo [“La obra de arte...”] procura entender determinadas formas artísticas, especialmente al cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en los tirones de la evolución social”<sup>3</sup>.

Estamos de acuerdo con Buck-Morss, en cuanto a las pretensiones metodológicas de este texto de Benjamin, cuando afirma: “Oponiéndose a la estética marxista ortodoxa y a sus análisis reduccionistas en términos de modos de producción socioeconómicos externos a la propia obra de arte, Benjamin tomaba el método

crítico cognoscitivo de Marx y lo aplicaba en el interior de la superestructura artística misma” (Buck-Morss, 1981: p.294). Y es que desde el inicio del segundo párrafo del prólogo al texto en cuestión, Benjamin revela el sentido del camino a seguir: “La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción. En qué forma sucedió, es algo que sólo hoy puede indicarse. Pero en estas indicaciones debemos requerir determinados pronósticos.”

Esta perspectiva, hace sostener a Benjamin la existencia de un desarrollo del arte, paralelo al de la infraestructura del capitalismo. De ahí que fuera de suma importancia, el desarrollar “[...] unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción.” Finalmente, el propósito mismo del desarrollo de dichas tesis, también revelan su finalidad metodológica, circunscrita en el marxismo alemán de vanguardia de la década de 1930, de cara a la tragedia fascista del nacional-socialismo: “Los conceptos que seguidamente introducimos por primera vez en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística.”

Un punto metodológico de gran originalidad de Benjamin en este texto, es el de ubicar “[...] la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística” (Buck-Morss, 1981: p.295). Sin embargo, esta perspectiva lo ubicaba en una posición heterodoxa, no sólo dentro del conjunto del marxismo alemán (Lukács, Brecht, etc.), sino también dentro del pensamiento del *Instituto de Investigación Social* de Francfort. A este respecto, las disonancias con Adorno, fueron palpables. “Por supuesto, Adorno no estaba en desacuerdo con la separación del desarrollo artístico, aún cuando tendía a ver los fenómenos superestructurales como anticipatorios del

<sup>1</sup>Carta de Benjamin a Horkheimer, octubre de 1935, en: Benjamin. *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 983; citado en Buck-Morss, 1989: p.293).

<sup>2</sup>Cf. *ibid*, n. 98

<sup>3</sup>J. Aguirre. “Nota del Traductor”, a W. Benjamin. *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 59.

cambio socioeconómico y no cómo rezago de éstos. [...] [Sin embargo] Adorno veía el impulso de la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y las técnicas históricamente desarrolladas de su oficio. [...] [Así] cuando Adorno hablaba del proceso dialéctico implicado en la reproducción de la música, se refería a la relación sujeto-objeto comprometida en el acto de su ejecución" (Buck-Morss, 1981: p.295 y 107).

Las discrepancias entre Benjamin y Adorno no duraron mucho, cronológicamente hablando. La muerte del primero en 1940, transformó un fértil debate sobre la estética marxista de vanguardia, en un monólogo crítico del segundo, que duró prácticamente tres décadas<sup>4</sup>.

Creo que con lo descrito hasta aquí, es suficiente para circunscribir metodológicamente la perspectiva estético-política de W. Benjamin. Procederemos ahora a sumergirnos en su discurso, en lo que cabe a la afectación de la reproductibilidad técnica en la obra de arte.

### ¿Cómo afecta la reproductibilidad técnica a la Obra de Arte?

"La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. [...] La reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente". De ahí que el centro del problema en cuestión, no sea nuevo por sí mismo, sino que nos remite básicamente al desarrollo técnico que bajo el modo de producción capitalista, se ha realizado de manera vertiginosa.

La reproductibilidad técnica de la obra de arte, modifica a esta última de varias maneras. Así, "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". Esta idea de "aquí y ahora", nos remite a la noción de autenticidad. En efecto,

<sup>4</sup> Para una mayor profundidad en las divergencias entre Benjamin y Adorno, y de las críticas de este último al primero, cf. Jay, 1974: pp. 285-357; Buck-Morss, 1981: pp. 249-357; y Lunn, 1986: pp. 171-320.

según Benjamin, "el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad."

La autenticidad de la obra de arte, en tanto que remisión inequívoca a su "aquí y ahora", se opone férreamente a la reproductibilidad de la misma. "El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica y desde luego que no sólo a la técnica cara a la reproducción manual, que normalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo cara a la reproducción técnica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original. [...] Además, puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste".

El desarrollo progresivo de la reproductibilidad técnica, va cuestionando en las nuevas formas artísticas la noción misma de autenticidad; principalmente en lo que a la fotografía y al cine se refiere. Si bien en la primera, todavía puede hablarse de «negativo original», que no ya de «impresión original», en el segundo, la idea de originalidad de la cinta carece de todo sentido. No obstante, "las circunstancias en que se ponga el producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora". Lo que cabe preguntarse aquí con Benjamin, es si precisamente este depreciamiento del "aquí y ahora" de las obras producto de las nuevas formas artísticas, merced a su reproductibilidad técnica, no representa sin embargo también afectaciones positivas de las mismas obras de arte, de cara a las nuevas condiciones sociales existentes.

Por un lado, Benjamin es tajante en cuanto a la afectación de la autenticidad: "La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su

propia autoridad." No obstante, por otro lado, este derrumbamiento de la autoridad de la obra de arte, subproducto de su autenticidad irrefutable, en las condiciones sucularizadas y secularizantes (modernas) de la sociedad capitalista, le impide a la obra de arte ser reculturalizada por tendencias políticas reaccionarias y "estetizantes", como el fascismo.

Para Benjamin, las nuevas tecnologías de reproducción audiovisual han realizado por su cuenta la transformación dialéctica del arte, de un modo tal que lo ha conducido a su autoliquidación. Este proceso, adquiere una perspectiva total, cuando se aborda el tema del "aura" (o "aureola") de la obra de arte. "Específicamente la posibilidad de la ilimitada duplicación de la obra de arte la despojaba de su «aura», esa unicidad que en la filosofía original de Benjamin había sido la fuente de su valor cognoscitivo" (Buck-Morss, 1981: p.295).

Pero vayamos por partes. Para Benjamin, el "aura" de una obra de arte, es la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que ésta pudiera estar. Sin embargo, "en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta."

¿Qué quiere decir esto? Benjamin lo hace más explícito líneas abajo: "La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad." En este sentido, el cine es paradigmático: "La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Este fenómeno es sobre todo perceptible en las grandes películas históricas."

Con la liquidación del "aura" de la obra de arte, merced a su reproductibilidad técnica

principalmente en las nuevas formas artísticas producto del desarrollo técnico acelerado bajo el modo de producción capitalista, para Benjamin, tanto la obra de arte (como quizás el arte mismo) ha adquirido un nuevo valor de uso. En este punto, nuestro autor es grandilocuente: "Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. [...] Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política."

Esta perspectiva, remite a ver en las nuevas formas artísticas y en especial en el cine, una especie de revolucionarismo incipiente producto de la tecnología, que no tendría como soporte ontología alguna. En efecto, "Sostenía Benjamin que el cine, en particular, tendía a disipar las huellas de la "aureola" adquirida por el arte mediante sus sucesivas funciones históricas como parte de la magia y el rito, la adoración religiosa, y el culto secular a la belleza desde el Renacimiento. Ahora con la desaparición final de su encantamiento de aureola como un objeto de reverencia a través del culto, el arte era un instrumento potencial para la emancipación de las masas. Así pues, la trayectoria del arte pasaba de la religión a la política" (Lunn, 1986: pp.175-176).

Es en esta modificación sustancial del valor de uso de la obra de arte (y quizás del arte mismo), en donde comenzamos a observar un asomo de la relación existente entre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y el fenómeno de la Modernidad denominado masificación.

### **El cine y la masificación de la Obra de Arte**

Benjamin enuncia enfáticamente la relación existente entre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y la masificación: "La

reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo, de cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante.” Esta es una posición bastante optimista en cuanto a las posibilidades transformadoras (o revolucionarias) del arte “popular” o de masas, que puede suscitar una crítica apresurada; sin embargo, antes de ceder a una crítica de esta tesis, a la luz de la alineación producida por los *mass media*<sup>5</sup>, consideramos oportuno analizar con profundidad este planteamiento benjaminiano.

Partiremos del resumen que realiza S. Buck-Morss (1981), del planteamiento de Benjamin, y de ahí, procederemos a analizar los diferentes textos del propio autor, en donde desarrolla su tesis de la relación entre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y la masificación.

Dice S. Buck-Morss: “Benjamin sostenía que la filmación, síntesis de las tecnologías revolucionarias, era el arte nuevo más progresista políticamente, porque era el menos «áurico». [...] El público de la pintura o de los libros era el individuo, el de las películas era el colectivo y Benjamin afirmaba su potencial para «movilizar a las masas» a través del *shock* y de la distancia crítica. Finalmente sostenía que la liquidación del arte resultaba profética, programática para el futuro, en el sentido que su proceso productivo colectivizado trascendía la división del trabajo entre el artista y el técnico, el trabajador intelectual y el manual” (Buck-Morss, 1981: p.296).

De hecho, según Benjamin, las masas modernas habían incidido de dos maneras en lo referente a la declinación del «aura» de la obra de arte: “[...] Es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la

importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción.”

Por lo que se refiere a la aproximación de las cosas, tanto en sentido espacial como humano, esto choca frontalmente con la pretensión contemplativa del arte, propia de las épocas premodernas. Sin embargo, desde la aparición misma de los «movimientos de masas», el rompimiento con las distintas tradiciones culturales se traduce de alguna forma en un pragmatismo que, según Benjamin, contiene en sí potenciales emancipatorios. En cuanto a la superación de la singularidad mediante la reproducción, acerca a los objetos (artísticos incluso) de una manera inusitada; es decir, eliminando mediaciones obsoletas. “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. [...] 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. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.”

La desaparición del valor cultural de la obra de arte en las nuevas formas artísticas, y principalmente en el cine, llevan a Benjamin a advertir su intrínseco progresismo político. Así, el desarrollo de estas nuevas formas artísticas de cara a las masas modernas, evidencian para nuestro autor la «teología negativa» contenida en la teoría de *l'art pour l'art*. Pero el hacer de las nuevas formas artísticas no sólo se traduce en un simple acto de evidenciar, pues según Benjamin, con ellas: “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en

<sup>5</sup> Medios masivos de comunicación

un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida.”

Liquidado el valor cultural de la obra de arte, de cara a las masas modernas será el valor exhibitivo el que predomine en la recepción de ella. Y en esto, la reproductibilidad técnica juega un papel primordial. “Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, [...] en una modificación cualitativa de su naturaleza. [...] Hoy, la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo [de la obra de arte] 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”.

La primacía del valor exhibitivo de la obra de arte, propia de los tiempos modernos y cimentada principalmente en la órbita de las masas urbanas, aunado al distanciamiento de la obra de arte con respecto a su fundamento cultural, llevan a Benjamin a concebir una modificación de la misma función artística. Dicha modificación, hace susceptible a la obra de arte de ser “politizada”. Como lo apunta E. Lunn: “Sugería Benjamin que el propio mecanismo de la producción de películas es intrínsecamente progresivo, aunque este efecto se ve frustrado por la subordinación del cine, en la sociedad capitalista, a los intereses del capital de los productores cinematográficos” (Lunn, 1986: p.177).

En este punto, el papel de la masa es fundamental. Ya que el cine se puede transformar en un vehículo que permita florecer el sentido de la igualdad universal concomitante, al menos en apariencia, a la sociedad moderna, y especialmente a las masas urbanas. Esto es posible para Benjamin, dado que “las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan, se controlan”. Este «control»,

dejando de lado su posible doble filo, puesto que Benjamin solo se ocupa de los aspectos positivos del cine, puede llevar a las mismas masas a que organicen y controlen su propia recepción estética, con lo cual, de ser cierto esto, los potenciales revolucionarios y emancipatorios de este tipo de obra artística, son más que evidentes. “Y así el mismo público que es retrógrado frente al surrealismo, reaccionará progresivamente ante una película cómica”.

Otro punto importante en la relación entre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y la masificación, dentro del discurso de Benjamin, es el de la recepción de la obra artística (reproducida técnicamente), por las masas modernas. En este aspecto, Benjamin subraya el valor positivo del estado mental menos concentrado y más distraído en el que ven el cine los auditorios masivos, por oposición a la experiencia más individualizada y más contemplativa de las pinturas o de las novelas.

En efecto, para Benjamin, el arte de exhibición masiva, se desajena de la actitud de recogimiento propio de la obra de arte “áurica”: “Para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social”. El *status* de la obra de arte se modifica sustancialmente. Ahora deviene en “proyector” destinado a producir “escándalo” en el espectador. En el caso del cine, este “escándalo” nos remite a la posible serie de consideraciones que las masas asistentes a ver los filmes, pueden suscitar. “El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo”.

Esta nueva relación dialéctica entre el público y la obra de arte, también lleva consigo la consecuencia de ir eliminando las mediaciones

entre uno y otra. "La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. [...] Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística."

Benjamin apuesta por las posibilidades provocadas por el estado de dispersión provocado en las masas por la exhibición de las películas. Como concluye este punto E. Lunn: "advirtiendo el objeto de manera incidental, en un estado de distracción casi total, el público podría apropiarse el material por medio del tacto en forma habitual. En vez de crear una ausencia de conocimiento sólido, ésta era una forma nueva de «pericia» donde coincidían las actitudes críticas y receptoras del público. [...] [Todo esto, anunciaba] la desaparición de la «distancia» en la producción y la recepción del arte y su transformación, de un objeto de veneración inaccesible y único (lo que facilitaba la sumisión a la autoridad, según implicaba Benjamin), en un agente de la autoemancipación colectiva" (Lunn, 1986: p. 177).

Parece que los tiempos actuales, refutan fácticamente las tesis benjaminianas; no obstante, resta aún la refutación teórica y metodológica de sus planteamientos. Esto, claro está, supera las pretensiones del presente ensayo.

## Bibliografía

Benjamin, W., 1989. La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires (trad. de Jesús Aguirre). 206 pp.

Aguirre, J., 1989. Nota del Traductor a W. Benjamin. La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires. 206 pp.

Berman, M., 1992. Todo lo sólido se desvanece en el aire.

Siglo XXI, México (trad. de Andrea Morales Vidal). 386 pp.

Buck-Morss, S., 1981. Origen de la Dialéctica Negativa, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Siglo XXI, México (Trad. de Nora Rabotnikof Maskivker). 383 pp.

Frisby, D., 1992. Fragmentos de la modernidad, Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Visor, Madrid (trad. de Carlos Manzano). 500 pp.

Jay, M., 1974. La imaginación dialéctica, Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950). Taurus, Madrid (trad. de Juan Carlos Curutchet). 511 pp.

Lunn, E., 1986. Marxismo y Modernismo, un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno. F.C.E., México, (trad. de Eduardo L. Suárez). 361 pp.

Missac, P., 1988. Walter Benjamin: de un siglo al otro. Sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura: una mirada "diferente" sobre ese extraño mosaico denominado Modernidad. Gedisa, Barcelona (trad. de Beatriz E. Anastasi de Lonné). 190 pp.

Reyes-Mate, M., 1997. Memoria de Occidente, Actualidad de pensadores judíos olvidados. Anthropos, Barcelona. 287 pp.

Wohlfarth, I., 1999. Hombres del Extranjero, Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán. Taurus, México (Trad. de Esther Cohen y Patricia Villaseñor). 173 pp.

*Recibido: 22 de Septiembre del 2002*

*Aceptado: 25 de Noviembre del 2002*