

Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin

Marina Hervás Muñoz

El problema de la imagen en Walter Benjamin es quizá uno de los más complejos dentro del conjunto de su obra¹. Por eso, este texto intenta ser una mera aproximación al tratamiento de la imagen dentro del marco de su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*² y, en concreto, con respecto a la imagen en fotografía y en el cine. Éste fue publicado por primera vez en francés en la revista del Instituto de Investigación social de Frankfurt en 1936, aunque trabajó en él entre 1935 y 1938. Podríamos decir que, en cierto modo, lo que se esconde en este texto, además de otros elementos, es una pequeña historia crítica del mirar. Lo perceptivo no es un asunto solamente biológico, sino que también se configura históricamente; y va de la mano con el desarrollo de lo tecnológico. Por eso, Benjamin ahonda en la vinculación que se da en la reconfiguración del mirar, la reflexión sobre la técnica y el lugar político de ambos elementos. No se trata tanto de pensar si el cine y la fotografía son o no arte, sino de pensar cómo se ha modificado el concepto de arte por la inclusión de los modos de hacer y de mirar que ambos ofrecen.

Antes de los mecanismos de reproducción técnicos (que pueden ser ampliadoras fotográficas, impresoras o mp3s), parecía que las obras de arte sólo se podían apreciar en el momento y el espacio de su exhibición o —utilizando un término contemporáneo— su *performance*. El valor de la pieza se situaba en su *unicidad*, en el *momento único* de su exposición. Aunque la *copia* ha existido desde el mismo origen del arte, que se inicia *copiando*, *mimetizando* lo existente en el soporte, en el cine y la fotografía la reproducción técnica ha devenido su *elemento característico*: ya no hay *original*, todo está mediado por el aparato, todo producto pasa por la copia y el *montaje*. Pensemos en obras concretas: nosotros no vemos *Star Wars* tal y como se grabó, con todas las tomas falsas y las repeticiones de escena ordenadas cronológicamente como se filmaron, sino que vemos *Star Wars* preparado, y nos llega en un cedé que se vende en miles de copias por todo el mundo. Esta lógica del montaje es impensable, por ejemplo, a la luz de otras artes. Por ejemplo, en la escultura renacentista las obras quedaban *terminadas de una pieza* (cfr. P. 62/p. 62). La lógica del montaje y de la selección previa es lo que hace la especificidad de la fotografía y al cine (y añadiríamos, a la música grabada tras Glenn Gould). En las obras previas al desarrollo de la repro-

1 Normalmente, el concepto de «imagen» viene asociado a la «imagen dialéctica», analizada de manera magistral por Ansgar Hillach en Opitz, M. y Wizisla, E. (ed.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, pp. 186-229. Habría que considerar que «imagen» en Benjamin se vincula con el concepto de «historia natural» y el desarrollo de lo expuesto en su libro sobre el *Trauerspiel* alemán en sus trabajos posteriores. Adorno lo resume de esta manera: «lo históricamente concreto se convierte para él [Benjamin] en «imagen» —en prototipo de la naturaleza como de la supranaturaleza— y, a la inversa, la naturaleza en símil de algo histórico. [...] Las imágenes benjaminianas no están conectadas con la naturaleza como momentos de una ontología que permanece igual a sí misma, sino en nombre de la muerte, de la caducidad como la categoría suprema de la existencia natural [...] La representación de la modernidad como lo bueno, lo ya pasado y lo perenne en uno, se habría convertido en el tema filosófico y la imagen dialéctica central» (*Notas sobre Literatura*, Madrid, Akal, 2009, pp. 554-555). Por motivos de espacio, hemos decidido acotarnos a un concepto casi superficial de imagen referido exclusivamente a las artes de la imagen por antonomasia, que son el cine y la fotografía.

2. Hay varias ediciones en castellano del texto. La que usaremos en este trabajo es la de Bolívar Echeverría, en México, ed. Itaca, 2003. La alemana es la de 2011 de Stuttgart, ed. Reclam. Se citará entre paréntesis, indicando primero la página en la edición alemana y luego en la española.



Walter Benjamin. José J. Reina

ductibilidad técnica regía la estructura espaciotemporal del «de una vez para siempre» frente a la «una vez no es ninguna vez» de las reproducidas técnicamente (p. 56/p. 68).

Para trabajar estos dos momentos espacio-temporales, Benjamin introduce el concepto de «aura». El aura se define en este texto de la siguiente manera: «el aparecer único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (p. 47/p. 17). Esta definición, encriptada como el propio hablar de Benjamin, remite a la experiencia del espectador u oyente frente a una obra de arte, que se llena de algo que no puede describir, que lo siente *dentro* (por eso «por más cercana que pueda estar»), pero no está en ningún lado específicamente (de ahí que hable de «una lejanía»). Ese *algo* que produce esa experiencia está en la obra, y es lo aurático, su unicidad, su «aquí y ahora», algo que no se puede atrapar, sino sólo —con suerte— experimentar. Es su «de una vez para siempre», su aparición única. La reproductibilidad técnica pone, sin embargo, este momento aurático entre paréntesis. La lógica del capital invita al ser humano a poseer en su casa un Da Vinci, o mejor dicho, a conformarse con una copia de la copia enlaminada y colocada en un marco de Ikea. La distancia entre el original de Da Vinci y la lámina del comedor abre el abismo no sólo dentro de la lógica de la propia imagen, que ha perdido el aura, sino también del lugar de comprador en que ha devenido el aficionado de arte. La burla que el capitalismo hace del momento aurático, del aquí y ahora (es el absurdo de intentar atrapar lo único, lo que *interpela*, lo que *habla* de la obra), es su modo específico de pensar el arte hoy.

Benjamin entiende la historia del arte como el entrelazamiento de dos valores, a saber, el «valor de culto» y el «valor de exposición»³. El «valor de culto» se ilustra en el siguiente fragmento: «La producción artística comienza con imágenes que se hallan al servicio de la magia. De estas imágenes es sólo importante que existan, mas no que se las vea. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico que sólo casualmente va a exponer ante sus semejantes; lo que importa es que lo vean los espíritus» (p. 53/p. 23). Con este concepto remite, por tanto, al momento en que las obras tenían la capacidad de ser símbolo de una creencia o, lo que es lo mismo, el arte no era *para sí*, sino *para otra función*. Benjamin observa que el aura se vincula de manera necesaria a la función ritual que otrora tenían las obras de arte, que exigía también el desarrollo de determinadas actitudes frente a la obra de arte. El culmen y decadencia de esta actitud ritualista está en el (así) llamado síndrome de Stendhal, ese «agotarse la vida en mí» ante la obra de arte. El cambio de función del arte es el que lleva al «valor de exposición», que surge en paralelo a la dominación y la pérdida

3. Cabe remarcar la presencia de la reflexión política subyacente en este texto, entre otras cosas, en la relación de estos dos conceptos con los marxianos de «valor de cambio» y al «valor de uso» que se refieren a las diferentes formas de considerar el valor de una mercancía. El valor de cambio se encuentra en relación con el «tiempo de trabajo socialmente necesario», es decir, el trabajo empleado objetivamente para la obtención de la mercancía y la capacidad de la mercancía de ser intercambiada por otra mercancía o un elemento mediador (por ejemplo, el dinero). Sin embargo, el «valor de uso», tiene que ver con la mercancía directamente, esto es, con su utilización y carga simbólica. Se suele relacionar con la capacidad que posee para satisfacer necesidades (y deseos).

de miedo a la naturaleza. El avance del valor de exposición por encima del de culto, algo que transforma profundamente el propio concepto de arte, es lo que permite llegar al momento presente de reproducción de la obra de arte. Es el paso de la escultura de la virgen a su reproducción en medallitas de plástico hechas en China vendidas por rusos en el Vaticano, o la actitud de pensar que en la medallita de plástico se capta el aura de la escultura de la iglesia.

El valor de exposición ha adelantado al valor de culto, ya que, por ejemplo, el cine y la fotografía cuentan con un espectador *distraído*, ya que el arte no tiene ya esa función sobrecogedora. Si todo es repetible, el momento de la exhibición no exige más atención que otro momento cualquiera. Hoy en día, sin embargo, parecería que el valor de exposición que ofrece la reproductibilidad técnica ha *modificado* —pero no necesariamente adelantado— el valor de culto, cuyo contenido actual tiene mucho que ver con la ideología de que todo el mundo tiene el derecho abstracto de expresarse y de mostrarse, pero dentro de los marcos y las estructuras dadas por entidades (empresas) ajenas al sujeto. La vida está marcada por estar frente a los aparatos técnicos, algo que determina el gusto y los modos de actuar frente a nuevas producciones artísticas. Hoy lo vemos en plataformas con *facebook* o *Youtube*. Es por eso que el valor de exposición ha invertido la función ritual es función política⁴.

Para Benjamin, el cine participa de la ruptura con el compromiso de la «apariencia bella» que había adoptado el arte, que se da en otras disciplinas a partir de la vanguardia. Si anteriormente el arte tenía que tratar de mostrar siempre su mejor rostro en el momento de la exhibición, lo que destaca del cine y de la fotografía es el engaño, el montaje. En el cine, el actor cae sobre un cartón verde que luego, a través del ordenador, será la ciudad de Nueva York. Benjamin observa que el intérprete ya no rinde cuentas frente a un público, sino a un aparataje. El cine se dirige específicamente a la masa. Todos los espectadores querían ser James Dean, todos querían salir de su monótona vida laboral y tener una aventura romántica como la de aquellos dos de la gran pantalla. Es algo que casa perfectamente con la lógica del *american dream*. El cine es una promesa siempre abierta a salir del mundo carcelario del espectador (Cfr. p. 86 /p. 62). Benjamin es, no obstante, optimista con respecto al cine. En la medida en que éste puede modificar el espacio y el tiempo con sus dilataciones, ampliaciones, primeros planos, ralentizaciones, etc., permite aprender a mirar lo que nunca antes habíamos sido capaces de mirar. Para él, si se adopta una actitud crítica, el cine puede ser capaz de mostrar otras realidades: «[la] tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra [las] psicosis masivas mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas [...] es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas» (p. 87/p. 63). Es decir, el sueño colectivo que es el cine puede mostrar horrores potenciales y evitar que tales horrores devengan verdaderos. *Demasiado optimista* fue Benjamin al escribir, entre los años 1935 y 38, estas palabras en los prolegómenos de la mayor atrocidad cometida por la humanidad. Parece que la vacuna psíquica ha anestesiado visualmente al espectador de la imagen del horror. Igual que ya ni siquiera *con-mueve* el *negrito* con la barriga hinchada en los anuncios de navidad, nada es suficientemente atroz en la pantalla como para ejercer una función de espejo que espante a los espectadores de lo que aparece en las pantallas.

Las consecuencias de la reflexión sobre la reproductibilidad técnica y la lectura crítica del mirar se tematiza en Benjamin de manera ampliada en su texto «Experiencia y pobreza»⁵, donde vuelve sobre la pérdida de experiencia genuina. Los límites que impone la industrialización de la cultura y sus bienes, bajo la observancia muda de los espectadores —que a la vez son actores de su propia ruina— es la ideología que se esconde tras la reproductibilidad técnica dominada por las peticiones del capital: «La existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos [...] ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo. [...] Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual».

Marina Hervás Muñoz es doctoranda F.P.U. en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Este texto se ha escrito gracias a la subvención de una ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) y en el marco de los trabajos de investigación del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614 «Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo».

4. Quizá habría que leer en paralelo su texto póstumo «El capitalismo como religión», donde señala, por ejemplo: «Es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, penas e inquietudes a las que daban antiguamente respuesta las denominadas religiones. [...]» (hay una versión digital en español en <http://hojaderuta.org/imagenes/elcapitalismocomoreligionbenjamin.pdf> -consultado el 10.12.2014). Asimismo, sería interesante dejar aquí la reflexión de cómo la propia política se ha estetizado, algo que Benjamin nombra al final del libro de la *Reproductibilidad técnica*. Así, señala que «con las innovaciones obtenidas en los aparatos de grabación, [...] el manejo por parte del político de estos aparatos pasa a primer plano [...] [Se] aspira a la exponibilidad de actuaciones comprobables, hasta supervisables, bajo unas concretas condiciones sociales. [...] Eso conforma una nueva élite, una que está ante el aparato, de la que el campeón, la star y el dictador aparecen como vencedores» (p. 106-107/p. 33-34).

5. En español está en la edición de *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Editorial Taurus, 1998, pp. 167-173.