

“RECEPCIÓN EN LA DISPERSIÓN”: CINE Y EXPERIENCIA EN WALTER BENJAMINMAXIMILIANO GONNET¹**RESUMEN**

En el transcurso de las últimas décadas, la obra de Walter Benjamin (1892-1940) se ha revelado particularmente fructífera para las discusiones en torno al cine, “arte de nuestro siglo”. En este trabajo pretendemos acercarnos a la obra del autor, en la cual se delinea una concepción crítica de la experiencia y de lo moderno de hondo alcance, señalando especialmente las correspondencias entre las transformaciones en el objeto artístico y la conformación de un nuevo sujeto de experiencia en el cine.

PALABRAS CLAVE: cine – experiencia – modernidad – recepción – dispersión.

En su libro *Una filosofía del arte de masas*, Noël Carroll realiza una cuestionable lectura de Walter Benjamin según la cual incluye estelarmente al pensador alemán (junto a Marshall McLuhan) en una tradición de “celebración filosófica del arte de masas”, sin atender a los matices y complejidades que en la óptica benjaminiana suponen los conceptos mismos de “masa”, “masivo” en términos del tipo de experiencia a que un nuevo objeto técnico-artístico da lugar. En vistas a discutir esta lectura, sintomática de cierta recepción anglosajona de la obra de Benjamin, revisitamos el ensayo de 1936 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Lo hacemos a partir de la noción de “dispersión” en él esbozada como uno de los puntos de apoyo de la tesis general acerca de la pérdida del “aura” en tanto fenómeno constitutivo de las nuevas formas de arte, esto es, la fotografía y el cine, con las cuales el aspecto técnico, “reproducible”, adquiere el rango de principio organizador de su producción y recepción y, por lo tanto, viene a trastocar las categorías desde las cuales se piensa tradicionalmente la obra de arte, paradigmáticamente las de “creación” y “contemplación”.

¹ Lic. en Filosofía, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Becario doctoral de

Para Carroll, el esfuerzo de Benjamin se reduce a realizar una “defensa filosófica” y “genérica” del cine², “certificando su status artístico” y apelando para ello a una serie de propiedades (“disposición activa del espectador”, “reflexión crítica”) que estarían inscriptas en la “naturaleza” del medio cinematográfico. Con ello, descuida el hecho de que para Benjamin no se trata tanto de salvar la “artisticidad” del cine³ sino más bien de iluminar una serie de transformaciones, económicas, políticas, sociales que repercuten ostensiblemente en la esfera “artística”, haciendo lugar a la necesidad de plantear dicha pregunta desde condiciones radicalmente distintas. En este sentido, si bien nuestro autor está lejos de esa otra tradición “mayoritaria” que analiza Carroll y que veía en el arte de masas una tendencia homogeneizadora, heterónoma o “inferior” en tanto mera mercantilización del objeto artístico y de su público, también lo está de celebrar o saludar sin reservas la emergencia de un fenómeno que no es de ningún modo evidente de suyo y que en cualquier caso conlleva la urgencia de revisar los conceptos y las herramientas teóricas que se hayan de utilizar para acercarse a él y tratar de comprenderlo. Tal como afirma en el prólogo a su ensayo, se intenta ofrecer “unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía”⁴.

Lo que está en juego aquí es hacer el diagnóstico de una época procurando visibilizar los vínculos entre las condiciones históricas en las que se presenta lo que, con Carroll, podemos llamar “arte de masas” y las mutaciones que ello produce al interior de la “estética tradicional”. Estas mutaciones no las enfoca Benjamin desde una actitud valorativa necesariamente teleológica, mucho menos desde una fe en el progreso que estaría contenido en la esencia tecnológica del nuevo medio artístico, sino antes bien desde el punto de vista de las alteraciones sociales, “receptivas” que acompañan, haciendo posible a su vez, la aparición de nuevos mecanismos de representación de la realidad, los cuales suponen también nuevos fines para el arte y un nuevo concepto de “obra” y de “público”. La concepción dialéctica que

² No se detiene en “Pequeña historia de la fotografía”, texto de 1931 en el cual Benjamin analiza más detalladamente el nacimiento de la fotografía y adelanta varios de los aspectos que operan a la hora de evaluar la naturaleza de la imagen y la experiencia cinematográficas.

³ Más bien detecta los enredos que en este sentido envuelven a los primeros teóricos cinematográficos, consistentes en recurrir a una revalorización de elementos auráticos y culturales que ya no tienen asidero en las nuevas condiciones histórico-culturales.

⁴ Benjamin, W, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Barcelona, 1989: 18.

el autor tiene de la historia y del desarrollo artístico es, creemos, lo suficientemente sofisticada como para hacer que objeciones de este tipo parezcan infundadas:

“La cuestión es saber si tiene sentido suponer que una tecnología posee una esencia que implica un compromiso político y, en especial, un compromiso político tan específico como la emancipación del proletariado. Esta idea es estrictamente teleológica. Presupone que el arte de masas tiene un fin ético al que se inclina naturalmente. En la concepción de Benjamin, tal fin implica la emancipación de la clase trabajadora y la liberación de las fuerzas de producción, como si el arte de masas poseyera de suyo un destino moral y político o, al menos, contribuyera al progreso de la emancipación humana por su naturaleza. Esto parece improbable. El arte de masas puede tener una función, como dirigirse al mayor número de gente, pero no un *telos* moralmente connotado, como el que le atribuye Benjamin (...)”⁵.

En su ensayo de 1937 “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, Benjamin deja en claro, a propósito de una carta de Engels, los contornos sobre los que se delimita esta consideración dialéctica, “constructiva” de la historia y su importancia en lo concerniente al arte:

“(…) Pone en cuestión (la crítica de Engels al historicismo y sus ideas de historias “autónomas”, “superaciones”, “progreso”) la clausura de los sectores y de sus hechuras. Así en lo que concierne al arte, su clausura y la de las obras que su concepto pretende abarcar. Para el que se ocupa de ellas en cuanto dialéctico histórico, integran estas obras tanto su prehistoria como su historia sucesiva –una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante. (...) Inquietud por la exigencia que se hace al investigador para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente (...) Toda representación dialéctica de la historia tiene como precio la renuncia a esa contemplación tan característica del historicismo. El materialista histórico tiene que abandonar el elemento épico de la historia (...). Hace que la época histórica salte fuera de la *continuidad histórica* cosificada, que la vida salte fuera de la época, la obra de la obra de una vida (...)”⁶.

Releyendo este fragmento podemos vislumbrar que el tipo de “telos” en el que está pensando Carroll responde precisamente a la concepción positivista de la historia que Benjamin impugna, es decir, una concepción “estática”, “clausurante”, no estratificada, según la que presente y pasado (y futuro) se despliegan como momentos de un desarrollo unitario y lineal.

⁵ Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas*, Antonio Machado, Madrid, 2002: 127.

⁶ Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Barcelona, 1989: 90-91.

“Hacer saltar el continuum de la historia” es, por el contrario, la fórmula que encuentra Benjamin para designar la necesidad de poner en acción una experiencia con la historia que, en tanto presente, viva, no permanezca atada a la contemplación de su objeto como algo dado o “dable” de una vez y para siempre. Esta concepción es particularmente importante para entender los supuestos desde los que se intenta iluminar la especificidad de la obra de arte en el ensayo de 1936⁷. En efecto, del mismo modo que la dialéctica histórica no se concibe como una continuidad de puntos fijos y cerrados, la obra de arte en ella inscrita exige como condición de la revelación de su contenido de verdad la captación de “su” historia, esto es, el rebasamiento del dato, del material meramente fáctico en dirección al conjunto de circunstancias que la rodean constitutivamente, en su “actualidad” y en su “prehistoria”. Un poco más adelante en el texto sobre el coleccionismo que estamos comentando, el autor traza esta conexión: “(...) sólo en casos aislados se ha logrado captar el contenido histórico de una obra de arte de tal modo que en cuanto tal *obra de arte* se nos haga por ello más transparente. Toda solicitud por una obra artística será vana si el conocimiento dialéctico no alcanza su sobrio contenido histórico”⁸.

Estas consideraciones nos habilitan a entender el ensayo que nos ocupa en el sentido de la búsqueda por alcanzar ese “contenido histórico” en el caso del cine, analizando no sólo las características del aparato cinematográfico (los aspectos técnicos, las “necesidades elementales de la maquinaria” que organizan la producción de las películas) y el status de la imagen que reproduce (los aspectos estéticos, su manera de “ver las cosas”) sino también, o en tanto que evidenciando las alteraciones en el tipo de experiencia y las novedosas formas de la “percepción sensorial”, alteraciones que en primer lugar suponen una ruptura o, al menos, una “desvinculación” del objeto con respecto a lo que Benjamin llama “el ámbito de la tradición”. En el concepto de este “ámbito” se incluye un cúmulo de expectativas y

⁷ Sabido es que Benjamin dotaba al ensayo sobre la obra de arte de un carácter programático y lo conectaba intrínsecamente con su gran proyecto inconcluso sobre los pasajes, iniciado en 1927. En una carta a Horkheimer fechada el 16 de octubre de 1935, le comunica esta conexión: “(...) Se trata esta vez de indicar dónde se sitúa en el presente el lugar exacto con el que mi construcción histórica se relacionará como su punto de fuga. Si el tema del libro es el destino del arte en el siglo XIX, ese destino sólo tiene algo que decirnos porque está contenido en el tic-tac de un reloj cuya hora ha sonado por primera vez sólo para *nuestros* oídos. Quiero decir con ello que la hora fatal del arte ha sonado para nosotros, y he fijado su marca en una serie de reflexiones pasajeras que llevan el siguiente título: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Estas reflexiones tratan de dar una forma verdaderamente actual a los problemas de la teoría estética, y ello, desde adentro, evitando toda relación *no mediatizada* con la política”. (Citado en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2013, pp. 25-26).

⁸ *Ibid.*: 93.

funciones heredadas acerca del ser de la obra y la norma que regula su recepción y apropiación. Es ante todo la idea de un “aquí y ahora”, de una “existencia irrepetible” encarnada en la creación artística y realizada en la ley de su duración y perduración, su “autenticidad” no sólo en términos de originalidad sino, de un modo quizás más importante, en cuanto a su “transmisibilidad”⁹ lo que entra en crisis con el avance de la reproductibilidad técnica. La elusiva noción de “aura” le sirve a Benjamin para condensar esta constelación de significados que son puestos en tensión: “Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar (...))”¹⁰. Señalemos que, al referirse a la reproductibilidad como respondiendo a un proceso de “atrofia”, “depreciación”, “desmoronamiento” del aura, el autor no parece tener en mente la constatación nostálgica de una pérdida de valor¹¹ sino más bien la apertura hacia nuevas posibilidades artísticas, dentro de las cuales el cine adquiere un rol de primera importancia:

“Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: 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 irrepetible. 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. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro

⁹ En “El narrador” (1936), Benjamin analiza la progresiva desaparición de esta transmisibilidad al interior de la esfera literaria, llamando la atención acerca de la pérdida de experiencia y, por lo tanto, de la extinción del “arte de narrar”. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986. Cfr. asimismo “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I.*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

¹⁰ *Ibid.*: 24.

¹¹ Muestra, en este sentido, que el recurso romántico a la “auratización”, tan presente en ciertos “retornos” propugnados en los años en que escribe Benjamin, no es de ningún modo una vía aceptable para enfrentar este desmoronamiento. Al respecto, cfr.: “(...) Al irrumpir el primer modo de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “l’art pour l’art”, esto es, con una teología del arte” (*Ibid.*: 26).

lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural (...)”¹².

Este carácter “destructivo”, “catártico” asignado a la reproductibilidad técnica se verifica en un doble movimiento: por un lado, desde el público a la obra, la aspiración a “acercar espacial y humanamente las cosas” tanto como sea posible, de modo que lo lejano, la “lejanía” ya no pueda manifestarse; por el otro, desde la obra al público, la tendencia a desbordar la cosa singular, el dato acogiendo su reproducción, de modo que ya no haya “irrepetibilidad”. Esto es, al acercamiento, a la voluntad de apropiación por parte del público le responde un objeto que existe sólo en su disposición a ser reproducido. Un doble movimiento que para Benjamin depende de la creciente importancia de las masas en la vida moderna, es decir, de la conformación de un público que ya no es ni el individuo burgués ni la comunidad cerrada, ligados a una función “ritual”¹³ y organizados en torno a un objeto al que se le ha adjudicado un “valor cultural”, sino la multitud anónima y acéfala para la que el “valor exhibitivo” y las “ocasiones de visibilidad” se destacan por sobre la creencia en una experiencia originaria y única, fundadora de tradición o “ensamblable” en el contexto de una tradición. El aumento exponencial del número de destinatarios al que la obra va dirigida, garantizado por la mediación del aparato, invade así su ser mismo, trastocando todo aquello que ella puede comunicar y determinando un nuevo régimen de experimentación. Particularmente en el caso del cine, podríamos decir que no hay obra más allá de las múltiples instancias en las cuales se reproduce, y por lo tanto el artista y el espectador son puestos a prueba frente a una maquinaria que hace posible esa instanciación múltiple. El autor toma nota de la preponderancia de este momento exhibitivo:

“(…) en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue (la obra) en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística –la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesorio. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine proporcionan las aplicaciones más útiles de ese conocimiento”¹⁴.

¹² *Ibid.*: 23.

¹³ Función que iría desde los ritos artístico-religiosos propiamente dichos hasta las formas más profanas y secularizadas de la contemplación, es decir, desde los pintores de las cuevas de Lascaux hasta Baudelaire.

¹⁴ *Ibid.*: 30.

El conocimiento en cuestión corresponde a un momento en la evolución de la técnica reproductiva que, extinguiendo el “halo de autonomía” que rodea a la obra de arte, determina una nueva forma de “apercepción”. Benjamin dedica minuciosos análisis a mostrar cómo esta apercepción impregna los comportamientos y actitudes de cada uno de los involucrados en el proceso de producción y recepción de la obra, desde el actor de cine hasta la masa de consumidores, pasando por el operador de cámara y los responsables de los aspectos técnicos de la imagen que finalmente será mostrada. Así como aquel, a diferencia del actor de teatro, ve su actuación, la representación unitaria y continua de su personaje descomponerse en una “serie de episodios montables”, el espectador se “dispersa”, es decir, ve interrumpirse sus ocasiones de “recogimiento” y “contemplación” en función de imágenes que se suceden velozmente y que, en esa velocidad, le imponen la necesidad de hacerse con una nueva destreza para enfrentarlas.

Con esto tocamos el núcleo de lo que nos interesa mostrar aquí: el efecto de “shock” y la “interrupción” en tanto que organizadores de la experiencia del cine y cómo en estos conceptos Benjamin articula una teoría de la experiencia de lo moderno que, yendo más allá del cine, permite sin embargo explicar su especificidad. En efecto, la realidad que la cámara presenta, su “contenido” tanto como sus estrategias formales, no puede desvincularse de un aspecto de la realidad que ella no presenta pero que por otro lado supone, e incluso exige. En otros términos, muestra una realidad, una “escena” que es técnica, sobremanera artificial, por lo tanto ya no “pura” ni “inmediata”, atravesada por el “cuerpo extraño” del aparato, pero al mismo tiempo engendra una “compenetración” tal que implica un “trabajo sobre la materia”, una posibilidad de inspeccionar y diseccionar el objeto eliminando su distancia y su “autoridad”. En esto reconoce el autor “la potencialidad del cine como instrumento de discurso materialista” y el carácter revolucionario de su invención, no tanto, o no sólo porque pueda tendencialmente señalar en dirección a la emancipación de una clase, el proletariado, que hasta el momento de la aparición del cine no tenía su lugar de visibilidad en la esfera artística¹⁵, sino porque muestra a la materia, a lo real desautorizado, despojado del “embalaje de la contemplación” en el que la tradición lo había llegado a envolver. Si provee una ilusión,

¹⁵ “Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. Pero no es éste el centro de gravedad de la presente investigación (...)” (Ob. cit.: 39).

es en todo caso una “ilusión de segundo grado” que no mitifica ni le opone a esa realidad técnica otra realidad originaria, frente a la cual sólo podríamos distanciarnos contemplativamente. Su imagen sería “dialéctica”, esto es, no un velo tendido sobre la realidad “pre-aparatural”, dando cuenta negativamente de la extrañeza y alienación del hombre ante el nuevo medio, sino a la vez un enriquecimiento de la percepción, una herramienta privilegiada de la que el hombre se sirve para representarse a sí mismo y al mundo en torno suyo: “(...) La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante (que, en este caso, la de la pintura) puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte”¹⁶.

Todos estos aspectos alcanzan su más condensada expresión en las secciones finales de “La obra de arte...”. Allí Benjamin sostiene la muy comentada tesis acerca del carácter progresivo del comportamiento de las masas con respecto al cine¹⁷. Como vimos, si bien es cierto que la disposición para ser reproducido masivamente es la condición de posibilidad de la masificación de su efecto, ello no conecta solamente con una función de “encantamiento” u homogeneización de las masas a las que aspira a llegar el cine, sino también con lo que el autor llama, provocativamente, “actitud crítica”. El gusto por mirar, la tendencia a dejarse llevar por las imágenes proyectadas en la pantalla no obstruye la persistencia de un momento crítico. Por el contrario, la importancia social del cine, su actualidad la cifra Benjamin en la coincidencia indisoluble de estos dos momentos: “(...) 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 (...) En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva”¹⁸. Las posibilidades de disfrute

¹⁶ *Ibid.*: 44.

¹⁷ Aunque es importante aclarar que no se refiere a cualquier cine, sino a las películas cómicas y, en particular, a Chaplin, quizás como medio para acentuar el contrapunto con las vanguardias artísticas, en especial el surrealismo, el cual para esta época ya había hecho sus primeros intentos de ser “trasladado” al cine. En una senda parecida, Siegfried Kracauer polemiza, desde el punto de vista de su tesis realista, con ciertas tendencias de lo que denomina “cine experimental”, cuyo origen localiza en el movimiento europeo de la “avanti-garde” de los años veinte. “Parece, pues, que los directores de cine experimental, ya favorezcan las abstracciones rítmicas o las proyecciones surrealistas de la realidad interior, se enfrentan al cine mediante conceptos que lo alejan de la naturaleza salvaje, origen de su peculiar poder (...). Al liberar al cine de la tiranía del argumento, lo someten a la del arte tradicional. En realidad, inyectan el arte dentro del cine” (*Teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 2001: 245). Para una visión global de la importancia de las vanguardias en el pensamiento de Benjamin, sin énfasis en “La obra de arte...”, véase Michael Jennings, “Walter Benjamin y la vanguardia europea”, en Unsleggi, A. (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, pp. 25-51.

¹⁸ *Ibid.*

que ofrece el cine, fundadas en esa función de “identificación” o de “compenetración” con el aparato que mencionábamos más arriba, no están divorciadas de un efecto de “distanciamiento”, necesario para, por así decir, interrumpir la interrupción que el flujo de las imágenes impone al espectador y, con ello, garantizar la experiencia en términos de la apropiabilidad del shock. “Opinar como perito” no querrá decir entonces volverse crítico, recogerse en sí despegado del objeto sino, aceptando el desafío de la intensidad, la “presencia de ánimo” que la búsqueda del efecto de shock exige, producir un tipo de atención, una habilidad, una “experta vigilancia” que esté a su altura. Howard Eiland arroja luz sobre esta tensión entre atención y dispersión:

“(…) Para Benjamin, esa vigilancia de alta velocidad es un rasgo definitorio de la experiencia moderna tanto como lo es la dispersión propiamente dicha. En otras palabras, cuando afirma que la recepción en la dispersión se hace notar hoy con insistencia cada vez mayor en todos los ámbitos del arte y que además es síntoma de cambios profundos en la “apercepción” humana (tales como desestabilizar la posibilidad de una contemplación relajada, de “permanecer” mentalmente), está ofreciendo tanto una descripción como un desafío (...) Lo que parecería estar en juego aquí es un modo dialéctico de lectura que domina de manera efectiva el aparato tecnológico con la ayuda del aparato propiamente dicho (...) El ensayo sobre la reproductibilidad técnica deja en claro que la dispersión, en un contexto verdaderamente moderno, debe entenderse dialécticamente, es decir, más allá de la simple oposición de dispersión y concentración (...)”¹⁹.

Pero esta recepción en la dispersión es a la vez “simultánea y colectiva”, y por lo tanto una parte importante de esta nueva tarea de la apercepción lanzada como desafío al espectador por el cine consiste precisamente en tomar nota del modo en que son las masas las que “organizan y controlan” aquella recepción. Lo disperso en el trato con lo cual el cine acostumbra, “entrena” responde a una doble determinación: por un lado, el mecanismo que rige la presentación del objeto, el “montaje” veloz de las imágenes que, como vimos, impide la actitud contemplativa y, por el otro, el contexto colectivo de la recepción, que, según muestra Benjamin, se circunscribe a la duración de la película. En efecto, las reacciones del público se ven controladas en el mismo momento en que se manifiestan, en la medida en que la obra cinematográfica, de modo parecido a lo que sucedería en un concierto de música, tiene que morir “apenas es llamada a la vida”. Las masas son el verdadero sujeto ante el que

¹⁹ Uslenghi, A. (comp.), ob. cit.: 59-60.

“está” o se presenta la película, pero lo son en tanto que “pasan”²⁰, esto es, se dispersan tan contingentemente como minutos antes se habían reunido. La dispersión es una característica de la atención que el individuo y la suma de los individuos dirigen a su objeto porque es también una cualidad del espacio extraartístico en el cual el cine se inscribe. Este espacio es el de las ciudades y las formas de vida que ellas organizan. La lectura dialéctica de estos dos momentos implicaría reconocer el punto en el que las masas dejan de buscar la inmersión, el recogimiento, la interioridad ante la obra para apropiársela y sumergirla en la dinámica misma de su propio movimiento.

La autoconciencia de este movimiento se explica mejor en la referencia benjaminiana al elemento “táctil” que hace su entrada en el ámbito artístico con el dadaísmo y su voluntad deliberada de degradar el material hasta hacer de las creaciones “centros de escándalo”, “proyectiles” contemplativamente inútiles. Lo que esta degradación implicaría es el que mira es la imposibilidad de permanecer, demorarse en la obra como ante una apariencia atractiva y autocontenida, separada del conjunto de signos que la rodean, ellos mismos productores de “choques”. En continuidad con esta experiencia sitúa Benjamin la demanda del cine: “De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque”²¹.

La cualidad táctil que se adentra chocando en el espectador plantea así la exigencia de superar la perspectiva del ojo, la “vía meramente óptica” y el paradigma “introspectivo” que le es consustancial en dirección a una recepción correspondientemente táctil, es decir, integral, modelada por el uso y la costumbre y que supone actuando simultáneamente todo el aparato perceptivo. La obra, podríamos pensar, ya no aspira a introducir una distinción en la corriente de la experiencia, así como la experiencia ya no es eso que, sumergiéndose en la obra, pueda suspenderse o negarse²², ni por la vía de una contemplación aurática ni por la de

²⁰ Por eso es también el *flaneur* y su contraparte objetiva, la arquitectura de las ciudades modernas, otra de las figuras privilegiadas en la teoría de la experiencia benjaminiana.

²¹ Benjamin, ob. cit.: 51.

²² De ahí también que no sea accesoria la correlación que el autor establece, en una nota a pie de página, entre el cine y el “peligro” de la propia vida moderna: “El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro

una disipación letárgica. Ambas estrategias serían en cualquier caso igualmente regresivas, y a ellas Benjamin trata de oponerles una teoría de la dispersión que sea también una teoría de la percepción “productiva”, esto es, enfrentada a los problemas que plantean un objeto y un sujeto, una realidad que está siempre fragmentándose, descentrándose, escapándose hacia la exterioridad. Hay, en este sentido, un desplazamiento desde una dispersión ontológica hacia la elaboración de una dispersión epistemológica, o desde un diagnóstico hacia un desafío para el conocimiento.

Este mismo desplazamiento lo observamos en un artículo que en 1926 Siegfried Kracauer escribe para el *Frankfurter Zeitung* y que se titula precisamente “Culto de la distracción²³. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas”. Volvemos aquí sobre él porque nos sirve no solamente para señalar afinidades entre los dos autores sino también para reforzar el concepto de dispersión que estamos tratando de precisar en Benjamin. En este breve y lúcido texto, Kracauer analiza la relación entre la creciente conformación de la “masa”²⁴ como público del cine y la aparición en Berlín de las primeras salas de “espectáculo cinematográfico”, que se presentan como “lugares de culto de la diversión” en los cuales, a la manera de la obra de arte total wagneriana, el público es sometido a una sucesión de excitaciones sensibles que persiguen el objetivo de mantenerlo en un estado de encantamiento:

“Todos los preparativos de las salas cinematográficas no tienen sino un único objetivo: encadenar al público en la periferia, de modo que no se hunda en el suelo sin fondo. Las excitaciones de los sentidos se suceden aquí de manera tan apretada, que no se puede introducir entre ellas ni la menor reflexión. Las luces propagadas por los proyectores y los acompañamientos musicales se mantienen en la superficie como los *flotadores de corcho* sobre el agua. La dependencia de la distracción exige y encuentra como respuesta el despliegue de la exterioridad pura (...)”²⁵.

Estas grandes maquinarias de entretenimiento no son puestas en cuestión por Kracauer en tanto que no conectarían con el “gusto de las masas”. Es justamente un público “ávido de

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 (...)” (Benjamin, ob. cit.: 52).

²³ La palabra alemana es la misma que emplea Benjamin, “Zerstreuung”, que significa en primer lugar “distracción”, “esparcimiento”, “entretenimiento” pero también “dispersión”.

²⁴ “El ornamento de la masa”, escrito en 1927, es el ensayo más importante que el autor dedica a analizar la aparición de las masas como nuevo sujeto social. Cfr. Kracauer, S., *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Gedisa, Barcelona, 2006, pp. 51-65.

²⁵ Kracauer, *Estética sin territorio*, Fundación Cajamurcia, Valencia, 2006: 219.

distracción” el que se introduce en ellas para sumergirse en un “cuento de hadas óptico”. Lo que el autor vislumbra más bien en estos espacios es la artificiosa puesta en funcionamiento de “valores culturales devenidos irreales”, es decir, de un conjunto de conceptos que, similarmente a aquellos que veíamos en Benjamin en tanto que pertenecientes a la tradición estética heredada, han perdido el fundamento que los definía. Como consecuencia de transformaciones sociales de hondo alcance, la apelación a figuras como las de “unidad”, “personalidad”, “interioridad”, “genio”, “naturaleza” se vuelve en el mejor de los casos anacrónica, en el peor, reaccionaria. Y es esto lo que sucede según el autor en las puestas en escena de las salas, que normalizan bajo la pretensión de ser “arte elevado” la distracción que el público exige con derecho. Habría así dos sentidos de la distracción que son puestos en tensión: por un lado, aquella que se corresponde con la realidad de la época y que hace manifestarse a ésta en toda su fragmentaria composición, la “desmembrada sucesión de impresiones sensoriales” que, en su superficialidad y fugacidad, “transmiten exacta y francamente el *desorden* de la sociedad”; por el otro, una distracción que quisiera huir de esa exterioridad pura y buscar refugio en algún “regreso” o experiencia originaria inoculada, preformada al interior de la sala concebida como “teatro de masas”. En otros términos, una distracción *crítica* en oposición a una distracción *esteticista*, es decir, ideológica:

“(…) apelando a la distracción, lo que hacen (las grandes salas cinematográficas) es robarle inmediatamente su sentido, en cuanto que quisieran que la multiplicidad de los efectos, que por su propia esencia exigen permanecer recíprocamente aislados, quedasen soldados en una “unidad” artística; querrían comprimir la serie multicolor de las exterioridades en una totalidad provista de una determinada configuración. Ya el marco arquitectónico tiende a la acentuación de la dignidad que les era propia a las instituciones artísticas superiores. Estima lo elevado y lo *sacral*, como si abrazase creaciones de duración eterna; sólo un paso más allá, y se encienden los cirios. La presentación misma aspira a igual nivel de elevación; debe ser un organismo bien temperado, una totalidad estética como sólo lo es la obra de arte. La sola película ofrecería poco; no tanto porque se quisieran acumular más distracciones todavía, sino más bien a causa del acabado que se quiere artístico. El cine ha adquirido un valor independiente del teatro; las salas cinematográficas que marcan la pauta anhelan un regreso al teatro”²⁶.

El efecto potencial del cine, según la concepción de Kracauer, reside en su posibilidad de reflejar la “confusión no dominada de nuestro mundo”, y para ello tiene que rescatar aquel

²⁶ *Íbid.*,: 221.

primer sentido de la distracción de su absorción en las nuevas formas de teología del arte, es decir formas no mediadas por las condiciones de existencia históricas. Su función crítica consistirá entonces en no sustraer, en hacer cada vez más visible al público esa exterioridad desintegrada que es su elemento. Pues las condiciones son las del peligro de un ocultamiento creciente de esta desintegración, de ahí que la tarea estético-política más urgente sea la de volverla asible y luego modificable. La *distracción* es aquí, al igual que en Benjamin, el concepto clave para designar las “tareas nuevas de la apercepción”.

Creemos que al finalizar este recorrido podemos volver a las objeciones con las que comenzábamos. Habiendo intentado describir las motivaciones fundamentales y los supuestos desde los que Benjamin se dirige al cine en tanto que arte de masas, se nos vuelve evidente que no se trata, como cree Carroll, del “deseo entrañable de leerlo alegóricamente” y proyectar en él un compromiso previo con la concepción materialista de la historia. No habría una linealidad entre las transformaciones en las fuerzas y relaciones de producción y los cambios correspondientes en la esfera artística. Carroll distingue entre los aspectos “estructurales” y los “usos” según los cuales el fenómeno del cine puede ser interpretado y examinado, para luego adscribirle a Benjamin un tránsito desconsiderado de un ámbito al otro, haciendo del cine meramente un receptáculo de significaciones morales y/o políticas. Pero, si nuestros comentarios han estado bien encaminados, esto resulta dudoso, pues Benjamin no afirma que el rasgo intrínsecamente tecnológico del cine implique de suyo “compromisos” (aunque tampoco ninguna confianza ingenua en su “neutralidad”), mucho menos que sólo desde la matriz conceptual del materialismo histórico ortodoxo (es decir, no sometido a su vez él mismo a crítica) pueda ser iluminada la verdadera estructura, la naturaleza o esencia del cine. Si bien el autor alemán cierra el “Epílogo” a su ensayo sobre la obra de arte refiriéndose abiertamente a la “politización del arte” con la que el comunismo le responde a la “estetización de la política” puesta en marcha por el fascismo, ello no alcanza para suponer que todo lo “defendible” del cine tenga que responder a su instrumentalización para “fines” políticos que le serían extrínsecos. Más bien -y con esto quisiéramos cerrar este escrito-, acercarse a la experiencia del cine “desde adentro” implica asumir que esa nueva realidad que le habla a la cámara, ese cuerpo social que se inerva en el medio técnico pueda producir imágenes “políticas” en sí mismas. La índole de la participación de las masas, que dispersándose se ven reflejadas en ellas, alcanza así su momento de verdad.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1989.

Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2013.

Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas*, Antonio Machado, Madrid, 1998.

Hansen, M., “Decentric perspectives: Kracauer’s early writings on film and mass culture”, en *New German Critique*, No. 54. Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991), pp. 47-76.

Hansen, M., “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin” (Traducción: Francisco Vega y Camilo Miranda), en *New German Critique*, No. 40. Special Issue on Cinematographic Theory in the Weimar Republic (Winter, 1987).

Kracauer, S., “Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas”, en *Estética sin territorio*, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2006, pp. 215- 223.

Kracauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 2001.

Uslenghi, A., (comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.