
La
LEJANÍA
de lo
IRREPETIBLE

DE LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU
REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA A LA INDUSTRIA CULTURAL

THE DISTANCE OF THE UNIQUE THING
OF THE ART WORK AT THE EPOCH OF ITS TECHNICAL CONSISTENCY
TO THE CULTURAL INDUSTRY

Wenceslao Ceballos Bautista

RESUMEN

El presente artículo tiene como finalidad la aproximación crítica con el pensamiento de Walter Benjamin a través de su texto: La obra de arte en la época de su *reproductibilidad técnica*, para lo que se analizarán las premisas que muestran sus ideas y preocupaciones en torno al arte y las características de su tiempo de análisis. Para ello se emitirán, junto con la interpretación de las ideas del autor, reflexiones personales y referencias de autores que han abordado el tema de la reproductibilidad técnica desde la complejidad que representa el devenir histórico y los desarrollos inherentes al proceso. Con base en esta idea establecemos que aquello que Walter Benjamin analizaba como la reproductibilidad técnica y sus impactos en la obra de arte, es el antecedente y la vía de concreción de los debates sobre la llamada cultura de masas posteriormente analizada en los sesenta por Umberto Eco y luego en los noventa de las Industrias Culturales, estudiadas para el caso de Latinoamérica por Néstor García Canclini. También, y muy importante, que es un referente para el análisis crítico entre los discursos de la modernidad y la postmodernidad, donde ésta última pone en crisis aspectos elementales del arte como su reproducción mediante exponentes como Gianni Vattimo.

Palabras Clave: Reproducción, ideología, masas, arte, posmodernidad, imaginario

ABSTRACT

The present article has as an aim the critical approach with the thought of Walter Benjamin through his text *The work of art at the time of its technical consistency*. The premises that show his ideas will be analyzed and his preoccupations around the art and the characteristics of their time of analysis. Along with the interpretation of the ideas of the author, personal reflections and references of authors will be emitted; those ones who have boarded the subject of the technical consistency from the inherent complexity that represents historical happening and the inherent developments to the process.

Based on this idea, we establish what Walter Benjamin analyzed as the technical consistency and its impacts in the art work, it is the antecedent and the route of concretion of the debates on the culture of masses. later analyzed in the sixty by Umberto Eco and soon in the ninety of the cultural industries, studied for the case of Latin America, by Néstor García Canclini. Also it is a referring for the critical analysis between the speeches of modernity and a postmodernity, where this last one puts in crisis elementary aspects of the art like its reproduction by means of exponents like Gianni Vattimo.

Keywords: Reproduction, ideology, masses, art, postmodernity, imaginary

EL MAGO
Colección Privada
2010



Para el estudio del arte y sus perspectivas actuales es fundamental el encuentro con textos diversos: filosóficos, teóricos, históricos, poéticos e incluso la lectura de imágenes. Entre quienes han producido literatura destacada sobre los fenómenos que circundan al arte como producción de valores en movilidad; Walter Benjamin fue un pensador que abordó temas generales y desentrañó en ellos aspectos particulares que se convirtieron luego en premisas de debates mayores, por ejemplo: la reproductibilidad técnica del arte en el primer tercio del siglo XX, condición entonces incipiente pero que con el paso del tiempo ha logrado un desarrollo exponencial que en la actualidad es casi imposible separar la actividad artística de tal circunstancia. Los hechos analizados por el filósofo alemán quizá hoy nos resultan no muy aplicables en el contexto vigente, pero sus reflexiones nos aproximan a la raíz de debates posteriores y recientes como: el arte y la cultura de masas, las industrias culturales y el arte de la posmodernidad, por lo que el acercamiento con sus ideas será de vital importancia para comprender lo que sucede con el arte y sus discursos en la actualidad. Como punto de par-

tida procedemos a contextualizar la obra citada de Walter Benjamin. Ésta fue publicada en 1936 y, citando al traductor de la versión que disponemos, agregamos: “fue escrita bajo la línea del materialismo histórico”,^[1] con ello se nos da a primeras luces alguna idea de las afinidades teórico-ideológicas de Walter Benjamin, pero también es importante considerar que “aunque el materialismo histórico en bloque es inseparable del comunismo marxista, historiadores, sociólogos e intelectuales no ligados al comunismo marxista han tomado elementos del materialismo histórico para elaborar sistemas y enfoques materialistas para el estudio de la historia humana”.^[2] Y esto es lógico considerando que la etapa histórica en la que vivió Benjamin, se caracteriza por la polarización ideológica política, en la cual, la mayoría de los intelectuales y artistas se convirtieron en partidarios o simpatizantes de alguno de los grandes regímenes políticos y, como tal, tendieron también a relacionar sus obras con su manera de concebir la realidad.

Esto no fue la excepción en Benjamin, ya que su análisis se enmarca en una postura política, en este caso contra el fascismo, como lo expresa al decir: “La guerra imperialista [...] ha encontrado un nuevo medio para acabar con el aura [...] *Fiat ars, pereat mundus*, dice el fascismo, y espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. [...] Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte”. De esta postura incluida en su análisis podemos concluir que es parte de la tendencia intelectual de la época a la que Octavio Paz hizo referencia puntual: “La política no era nuestra única pasión. Tanto o más nos atraía la literatura, las artes y la filosofía. Para mí y para unos pocos entre mis amigos, la poesía se convirtió, ya que no en una religión pública, en un culto esotérico oscilante entre las catacumbas y el sótano de las conspiraciones. Yo no encontraba oposición entre la poesía y la revolución; las dos eran facetas del mismo movimiento, dos almas de una misma pasión. Esta creencia me uniría más tarde a los surrealistas. [...] Leíamos con una mezcla de admiración y desconcierto a Eliot y Saint-John Perse, a Kafka y a Faulkner. Pero ninguna de esas admiraciones empañaba nuestra fe en la Revolución de Octubre. Por esto, probablemente, uno de los autores que mayor fascinación ejerció sobre nosotros fue André Malraux, en cuyas novelas veíamos unida la modernidad estética al radicalismo político. Un sentimiento semejante nos inspiró *La montaña mágica*, la novela de Thomas Mann; muchas de nuestras discusiones eran ingenuas parodias de los diálogos entre la

libertad idealista Settembrini y Naptha, el jesuita comunista. Recuerdo que en 1935, cuando lo conocí, Jorge Cuesta me señaló la disparidad entre mis simpatías comunistas y mis gustos e ideas estéticas y filosóficas. Tenía razón pero el mismo reproche se podía haber hecho, en esos años, a Gide, Breton y otros muchos, entre ellos al mismo Walter Benjamin. Si los surrealistas franceses se habían declarado comunistas sin renegar de sus principios y si el católico Bergamín proclamaba su adhesión a la revolución sin renunciar a la cruz, ¿Cómo no perdonar nuestras contradicciones? No eran nuestras, eran de la época” (Paz, 2001:8-10). Podríamos entonces comentar que muchos pensadores, entre ellos nuestro autor en análisis, pasaron de ser críticos políticos a ser pensadores del arte y la cultura, y concluir que de ahí surge la perspectiva colateral del análisis de Benjamin; las condiciones de producción. Es notorio también que en su discurso aparezcan referencias a Marx, el fascismo, las masas y la guerra.

Algo importante en el inicio del texto, es que Benjamin expone lo que resulta un aspecto fundamental para la búsqueda de autonomía intelectual de la obra a pesar de sus coincidencias ideológicas; guiar su análisis bajo una tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción, en lugar de las tesis del arte del proletariado o de la sociedad sin clases, así como dejar de lado una serie de conceptos heredados como: creación y genialidad, perennidad y misterio que, como decía: “cuya aplicación incontrolada y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista”.^[3] Con esta postura sin duda manifiesta su idea de autonomía intelectual y su rechazo contra el fascismo, y con base a esta postura del pensamiento y superando las posibles distorsiones políticas es que desarrollaremos nuestro trabajo.

Ya dentro del texto habrá que destacar entre sus ideas generales los conceptos que son empleados en contraposición a los tradicionales, así como las premisas conceptuales que argumentan la obra, en primer término: obra de arte, la reproducción, reproductibilidad, técnica, masa, aura, autenticidad, originalidad, imágenes, culto, artista y como artes toma en cuenta: la pintura, escultura, literatura, arquitectura, teatro, fotografía y el cine.

A través de estos conceptos se conjugan las reflexiones de Benjamin, todos ellos trazados por un concepto particular; la reproductibilidad técnica, y es a partir de ello y su

[1] Ver Nota del Traductor pag. 59*

[2] http://es.wikipedia.org/wiki/Materialismo_hist%C3%B3rico

[3] Pag. 18*

constante interrelación que se nos presenta la obra en dos grandes vertientes tomando en cuenta el mismo elemento: por un lado la reproductibilidad técnica como “aniquiladora del arte” y, por el otro, la reproductibilidad técnica como “elemento de la producción artística”, sobre estas dos perspectivas transcurre el análisis de Benjamin y sobre esos dos puntos discurremos principalmente nuestro análisis, buscando siempre la relación de aquellas ideas con los argumentos de los debates actuales en torno al arte y haciendo énfasis particular en los receptores o consumidores de dichas reproducciones: la masa y el hombre culto según sea el caso. Para continuar con las ideas anteriores, profundicemos en el primer enfoque: la reproductibilidad técnica como “aniquiladora del arte”, este enunciado sale en conclusión cuando analizamos lo que Benjamin pretendía, según lo expresó: “fijar en una serie de reflexiones provisionales la signatura de la hora fatal del arte”,^[4] esta enunciación llama profundamente nuestra atención pues han sido varios los pensadores que se han referido al fin del arte, el más representativo es Hegel, por otra parte Herbert Marcuse y Arthur Danto, ambos plantearon la muerte del arte desde sus diferentes perspectivas, posturas que, luego de un análisis profundo, se entienden como el replanteamiento de lo que hasta entonces se entendía como arte, es decir, el paso a nuevas concepciones del arte acordes con nuevos órdenes de ideas y formas de entender el hombre, el pensamiento y la cultura. Otra concepción a este respecto es la subrayamos que guarda una estrecha relación con la perspectiva de la muerte del arte de Benjamin; Gianni Vattimo parece haber hecho su reflexión considerando las premisas que años atrás esbozaba nuestro autor: “la muerte del arte no es sólo la muerte de la reintegración revolucionaria de la existencia, es la que ya vivimos en la sociedad de cultura de masas, en la cual se puede hablar de estetización de la existencia en la medida en que los media distribuyen información, cultura, entretenimiento, siempre con los criterios generales de *belleza*”.

En el caso de Benjamin la “hora fatal” esta relacionada con un aspecto sociocultural característico del periodo histórico que vivió; el desarrollo de la técnica, pues su texto se centra por un lado en establecer los impactos de la reproductibilidad técnica sobre la obra de arte y sus funestas consecuencias, y por el otro su aprovechamiento en el desarrollo de otras artes pero con las mismas consecuencias aniquiladoras. Respecto a la primera concepción enunciaremos algunas de las ideas generales que planteaba: “En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que

se atrofia es el aura^[5] de ésta [...]. En la reproducción falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte. [...] El aquí y el ahora del original constituye el concepto de la originalidad [...] La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”.

En las premisas que Benjamin nos presenta, expone esa cualidad exclusiva de la obra de arte original: el aura, aquella lejanía irreplicable; su aquí y ahora que de ninguna forma se sustituye, tal postura es propia del pensamiento moderno del arte y coincidir con ella es aceptar el valor cultural de la obra, con su consagración, con atribuirle al artista la facultad de “crear” emulando al dios, de entender el arte como una religión secularizada. En el tiempo actual es difícil arraigarse a estas ideas si lo que se pretende es llegar al elemento central del arte vigente y más cuando el discurso postmoderno del arte nos ofrece una lectura alternativa de lo que es el arte y sus métodos, para ello un fragmento de el fin de la modernidad de Gianni Vattimo: “se trata de abrirse a una concepción no metafísica de la verdad, que la interprete no tanto a partir del modelo positivo del saber científico, como [...] partiendo del la experiencia del arte y del modelo de la retórica [...] la experiencia postmoderna es probablemente [...] una experiencia estética y retórica [...] el nihilismo perfecto [...] nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad”.

Aparte, porque habrá que reconocer que la reproductibilidad técnica ha generado impactos colaterales positivos en la humanidad, incluso para su “salvación”, pues a los públicos en general, en los posteriores esquemas industriales de producción, no les ha quedado más que hacerse de un repertorio cultural a través de las reproducciones e imitaciones artísticas en el contexto de las llamadas cultura de masas y las industrias culturales, ya que una nueva realidad se impone: el valor económico sobre el valor artístico desasociado de la tradición de los valores culturales, como lo reflexiona Néstor García Canclini: “Si las obras de Picasso y Van Gogh llegan a 40 o 50 millones de dólares^[6] [...] este disparo de los precios elevan los seguros [...] ni ese museo (*Metropolitan Museum*) puede lograr que los cuadros pasen de las colecciones íntimas al conocimiento público [...] si esta es la situación en las metrópolis, ¿qué queda del arte y sus utopías modernas en América Latina? [...] La consecuencia es que en los próximos años lo mejor, o al menos lo más cotizado del arte latinoamericano no se verá en nuestros países; los museos se volverán más pobres y

“La muerte del arte no es sólo la muerte de la reintegración revolucionaria de la existencia, es la que ya vivimos en la sociedad de cultura de masas, en la cual se puede hablar de estetización de la existencia en la medida en que los media distribuyen información, cultura, entretenimiento, siempre con los criterios generales de *belleza*”



[4] Ver Nota del Traductor pag. 59*

[5] “la manifestación irreplicable de una lejanía”

[6] Precio de 1989

rutinarios, porque no tendrán con que pagar ni el seguro para que los coleccionistas privados les presten las obras de los mayores artistas del propio país” (García, 2009:59-60). Water Benjamin hace puntuales referencias respecto a los receptores principales de las reproducciones, él los identifica como la masa y analiza como se configuran tales condiciones: “los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura, estriba en dos circunstancias que a su vez se desprenden de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales y 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, 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 irreplicable [...] 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 reproducción 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 frente a un Chaplin” y es tajante al afirmar:” La sociedad no estaba todavía lo bas-

tante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad”.

Hemos de advertir que algunas reflexiones de Benjamin sobre los grandes públicos siguen vigentes, pero esto no incluye sólo a la pobre gente inculta sino a toda una sociedad globalizada y atomizada de información, junto a ello hemos visto como con el paso del tiempo muchas cosas cambiaron y la reconfiguración de las realidades de la cultura y la economía han propiciado modificaciones en el modelo del hombre culto de los tiempos posteriores, aunque su contexto actual sigue siendo la desigualdad social y como tal, influye para el acceso limitado de los grandes públicos al arte original, en primera instancia en su posesión como tendencia social y en segundo en su franca contemplación como tendencia humana, para ampliar este punto recurrimos a las reflexiones de Umberto Eco:

“La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura [...] El hombre de una civilización de masas, empero, no es ya este hombre. Mejor o peor es otro, y otras deberán ser sus vías de formación y de salvación [...] El problema de nuestra

“La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura...”



civilización consiste en elevar a todo miembro de la comunidad a la fruición de experiencias de orden superior, proporcionando a todos la posibilidad de acceder a ellas” (Eco, 2006:55y61), en el contexto de tiempos posteriores y sus desarrollos tecnológicos recurrimos nuevamente a las ideas postmodernas de Vattimo para agregar: “en el mundo de los media [...] las potencias capaces de [...] reunir y transmitir informaciones según una visión unitaria que resulta también de decisiones políticas se han multiplicado [...] ya no es posible una “historia universal” como curso unitario [...] elaborar y transmitir una imagen global de las cuestiones humanas [...] en la era de la televisión [...] se hace imposible”.

Son amplias las concepciones de Benjamin respecto a reproductibilidad técnica y la masa y en ellas deja ver sus ideas de la irreconcilable relación entre el arte original y los públicos masivos, en este punto recurrimos nuevamente a algunas reflexiones de Umberto Eco para tratar de explicar tal postura, en el entendido de que la reproductibilidad técnica es un elemento fundamental de la cultura de masas:

“Las actas de acusación sobre la cultura de masas [...] En el fondo, la primera toma de posición ante el problema fue la de Nietzsche con su identificación de la “enfermedad histórica” y una de sus formas más ostentosas, el periodismo. Más aun, en el filósofo alemán existía ya en germen la tentación presente en toda polémica sobre este asunto: la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a medida del superhombre sino a la del hombre común. Idéntica raíz anima la polémica de Ortega y Gasset. Y no carece ciertamente de motivos buscar en la base de todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas una raíz aristocrática, un desprecio que sólo aparentemente se dirige a la cultura de masas, pero que en realidad apunta a toda la masa. Un desprecio que sólo aparentemente distingue entre la masa como grupo gregario y comunidad de individuos autorresponsables, sustraídos a la masificación y a la absorción gregaria: porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en la que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente” (Eco, 2006:53).

En este tono de ideas respecto a la masa y el arte original podemos ubicar a Benjamin, aun y cuando desde el hecho de abordar en sus estudios la figura de la masa, le hace mostrar cierta apertura al tema, aquel que años más tarde se convirtió en tema central del análisis cultural. Ya estando

cercanos a las ideas de Eco, recurrimos a él para ejemplificar como la cultura de masas, partiendo de la reproductibilidad técnica, ha replanteado el modelo de hombre culto tradicional:

“Cuando imaginamos al ciudadano de un país moderno que lee en el mismo periódico noticias sobre las estrellas de moda e informaciones sobre Miguel Ángel, no debemos compararlo con el humanista antiguo que se movía con limpia autonomía en los varios campos del saber, sino con el obrero o el pequeño artesano de hace unos siglos que se hallaba excluido del disfrute de los bienes culturales. El cual, pese a que en la iglesia o en el palacio comunal podía ver obras de pintura, las disfrutaba con la superficialidad con que el lector moderno echa una distraída ojeada a la reproducción en colores de una obra celebrada, más intensado en los deleites anecdóticos que en los complejos valores formales. El hombre que tararea una melodía de Beethoven porque la ha oído en la radio, es un hombre que, aunque sólo sea a nivel de la simple melodía, es un hombre que se ha acercado a Beethoven (no puede negarse que a este nivel se manifiesta ya, en medida simplificada, la legalidad formal que rige en otros niveles, armónico contrapuntístico, etcétera, la obra entera del músico), mientras que semejante experiencia, en otros tiempos, estaba sólo reservada a las clases privilegiadas; muchos de cuyos miembros, aun sometidos al ritual del concierto, gozaban de la música sinfónica al mismo nivel de superficialidad. La cantidad impresionante de música válida difundida actualmente por la radio o los discos, ¿no desemboca en muchos casos en un estímulo eficaz para adquisiciones culturales auténticas?, ¿cuántos de nosotros no hemos labrado una formación musical a través precisamente del estímulo de los canales de masa? (Eco, 2006:61-62).

Permítase a quien esto escribe, suscribirse a la idea de Eco, ya que las generaciones actuales somos producto más de la cultura masiva que de las manifestaciones originales de la alta cultura, y ha sido a través de ella, mediante la reproductibilidad técnica, por la cual obtuvimos la información que luego se convirtió en formación de un gusto o un estilo, pues esto incluye también a los jóvenes artistas. Sobre esto Gianni Vattimo diría lo siguiente: con el advenimiento de la posibilidad de reproducir la obra de arte [...] nacen formas de arte en la cual la reproductividad es constitutiva [...] y en estos casos tiende a caer la diferencia entre los que producen y los que gozan la obra, porque estas artes consisten en el uso técnico de máquinas, y por lo tanto eliminan

cualquier discurso sobre el “genio”*. Sin embargo, hay una parte esencial en la que coincidimos con Benjamin y es que cualquier producción que originalmente haya sido intervenida por las ideas derivando luego en su manufactura y su conceptualización, contiene “algo”^[7] de lo que las demás carecerán, paradójicamente, esas atribuciones de “originalidad” han sido aprovechadas por los órdenes económicos actuales para convertir la producción original en objeto de consumo, pasando de la obra que casi merece culto a la obra de arte que se oferta al mejor postor, y ésto da sólo a unos cuantos la posibilidad de tener el encuentro particular con el “aquí y ahora” de la obra en el mismo tono cultural de antaño y quizá fetiche de hoy, éste es sólo un síntoma de lo que podríamos señalar como la enfermedad del arte; la subvaloración simbólica, pero volviendo al discurso postmoderno es esto quizá su razón misma.

En esta parte final del abordaje de la reproductibilidad técnica como aniquilación del aura en el arte donde los conceptos de autenticidad y originalidad han sido abordados, habrá que comentar que actualmente estos conceptos en la concepción presentada por Walter Benjamin son poco atribuibles a las producciones actuales, ya que incluso hoy el arte de la posmodernidad “juega” con dichas concepciones, pero aun así, tales nociones prevalecen en el imaginario colectivo, aunque dichas acepciones han sido reconfiguradas y desplazadas a nuevos esquemas de producción y consumo, ya que estas ideas son ahora aplicadas en relación a las marcas de productos hechos por varias firmas y empresas.

Somos una sociedad que por la cada vez más lejana posibilidad de poseer o encontrarnos con lo bienes culturales “auténticos y originales” como el arte, buscamos la originalidad en las marcas de las cosas que consumimos, y pues hasta ahí se traslada las disyuntivas de lo original y las copias, ya que en este terreno se imponen fuertemente las reproducciones copia de objetos de uso exclusivo como relojes, ropa, calzado, autos y joyas. Aunado a esto, han

surgido nuevos fenómenos en aspectos derivados de la reproductibilidad, como la divulgación masiva que también incide en el campo de las artes cultas tradicionales como la literatura, pues junto con su reproducción a gran escala que da origen a la industria editorial por ejemplo; se da la “copia” del estilo de la obra entre los propios artistas, un plagio del “estilo original” como lo documenta García Canclini: Una de las discusiones más ociosas ante la divulgación masiva es la que se desarrolla en torno a esa idea nuclear de lo culto moderno que es la originalidad. Ser un escritor celebre equivale a tener que padecer imitadores [...] Y los imitadores, dice Borges: “son siempre superiores a los maestros. Lo hacen mejor, un modo más inteligente, con más tranquilidad. Tanto que yo, ahora, cuando escribo, trato de no parecerme a Borges, porque ya hay mucha gente que los hace mejor que yo”.

La imitación es una de las tácticas para ser competente en el mercado literario. ¿Qué puede hacer el escritor famoso ante las carreras de prestigio en que lo involucran los editores? “Me dicen que en Italia los libros de Sábato se venden con una faja que dice: “Sábato, el rival de Borges”. Es extraño, pues los míos no llevan una faja que diga: “Borges, el rival de Sábato”. De frente a las imitaciones y competencias, al lector le queda el ritual de las dedicatorias y las firmas que dan “autenticidad” al libro. En medio de la venta proliferante que vuelve anónimo a cualquier lector, esa relación “personal” con el escritor simula restaurar la originalidad y la irrepetibilidad de la

obra y el lector culto. Borges descubre: “He firmado tantos ejemplares de mis libros que el día que me muera va a tener gran valor uno que no la lleve. Estoy convencido de que algunos la borrarán para que el libro no se venda tan barato.” En una librería de Buenos Aires, donde se hacía la ceremonia de firmas con motivo de un nuevo título suyo, un lector le aclara, sabiendo que es ciego, que lo que pone ante su mano es la traducción al alemán. El escritor le pregunta: “¿Tengo que firmar en gótico?”. (García, 2009: 103y113). Podríamos decir que las derivaciones de la reproductibili-

“Procura entender determinadas formas artísticas, especialmente el cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en los tirones de la evolución social”

WALTER BENJAMIN



dad técnica de la obra de arte, han “creado” nuevas problemáticas que hacen cada vez menos posible la permanencia o recuperación de lo que en otro tiempo se concibió como el aura, la autenticidad o la originalidad, es decir, estamos ante la lejanía de lo que era irrepetible.

El segundo aspecto en análisis del texto de Walter Benjamin es lo que hemos enunciado como: La reproductibilidad técnica como elemento para el desarrollo de las “nuevas” artes como la fotografía y el cine, dicha perspectiva queda manifiesta en años posteriores a la publicación del texto cuando Benjamin hizo referencia de la intención del mismo: “Procura entender determinadas formas artísticas, especialmente el cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en los tirones de la evolución social.” En estas reflexiones el autor reconoce el aprovechamiento de la técnica por estas disciplinas, pero también manifiesta su escepticismo coincidente con el de otros autores al respecto de dichas artes por identificar, cómo contribuían también a la aniquilación del aura del arte, incluso de la naturaleza y de lo humano. Algo destacable en esta segunda idea general es que realiza ejemplificaciones tomando en cuenta también, además de la fotografía y el cine; el teatro, la literatura y la prensa, ya no principalmente a la pintura como arte. Enseguida enunciamos algunas de sus ideas generales respecto al aprovechamiento de la técnica: “el cine tiende a favorecer la interpretación recíproca de ciencia y arte. [...] Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas. Antes iban cada una generalmente por su lado” y refiere además que: “Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que despierta en las masas”.

Pero así como reconoce la integración y aprovechamiento de la técnica, señala los inconvenientes de la misma para el aura de la obra de arte en la tradición de la herencia cultural, incluyendo también el aura de la naturaleza y algo que llama particularmente la atención en este punto; el ser hu-

mano como portador del aura: “El actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística: por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo [...] llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia” y señala “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” y lo asocia con: “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 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”.

Esta opinión está enmarcada en lo que a modo general decía de la reproducción: “La reproducción en cualquier caso deprecia su aquí y ahora [...] 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”. Pareciera decir nuevamente que sólo aquellos que se encuentren con lo auténtico podrán establecer una relación con el arte o que quienes siguen estas artes no ven o no piensan auténticamente.

A estas consideraciones observamos pertinente referenciarle lo que años más tarde se ha reflexionado sobre las industrias culturales donde se ubican hoy diversas artes como el cine e incluso las artes plásticas: “El centrar nuestro análisis en la cultura visual, especialmente en las artes plásticas, estamos queriendo demostrar la pérdida de autonomía simbólica de las élites en un campo que, junto con la literatura, constituye el núcleo más resistente a las transformaciones contemporáneas. Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo (xx), buena parte

[7] Quizá el “Aura”

de los productos que circulan por las industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites. La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por “ser culto” (García, 2009:60-61).

Hasta aquí es importante recapitular que los dos puntos cruciales de este enfoque de la reproducibilidad técnica para el desarrollo del arte, se centran por un lado en reconocer los beneficios de la técnica en el arte y por el otro en señalar su paradójica destrucción, pero es conveniente también advertir que Benjamin, como en un ejercicio de “aislamiento” de la técnica misma como un factor social positivo, parece reconocer los “beneficios” que la reproducibilidad técnica a propiciado al arte, sobre todo, para la contemplación del arte mismo, como señaló: “Por primera vez en la historia

advenimiento de la era industrial y el acceso al control de la vida social de las clases subalternas, se ha establecido en la historia contemporánea una civilización de *mass media*, de la cual se discutirán los sistemas de valores y respecto a la cual se elaborarán nuevos modelos ético pedagógicos. Todo esto no excluye el juicio severo, la condena, la postura rigurosa: pero ejercitados respeto al nuevo modelo humano, no en nostálgica referencia a lo antiguo” (Eco, 2006: 52-53).

Y esto guarda una profunda relación con la esencia de las teorías de la posmodernidad como lo describe A. Huysen en su *Cartografía del postmodernismo*: “Muchos de los defensores del postmodernismo compartieron el optimismo tecnológico de algunos sectores de la vanguardia de los años veinte. Lo que la fotografía y el cine habían sido para Vertov [...] Brecht [...] Benjamín en aquella época, lo que serían la televisión, el video y la computadora para los profetas de la estética tecnológica de los años sesenta [...] con este entusiasmo surgió un intento [...] de revalidar la cultura popular como desafía al canon del arte culto [...] y la reciente autoafirmación de las culturas minoritarias ha derrocado la

también un su aura original de la que habla el autor, pues como lo indica el mismo traductor: “los textos de Benjamin sufrieron distorsiones, sobre todos los que llegó a publicar durante los últimos años de su vida, años de exilio y penuria. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* es uno de estos”.^[8] Podemos decir también que la obra fue superada por el tiempo, ya que con el desarrollo de la técnica se han suscitado cambios profundos en la cultura, en la concepción del arte y sus atributos, en su producción, distribución y consumo y en el modelo de hombre culto en la época dominada por la cultura masiva, por lo cual el acceso o acercamiento a la alta cultura y el arte a través de compendios, catálogos, medios de comunicación, audiovisuales, informáticos y tecnológicos, no es algo trágico, sino una condición de la cultura vigente. Hemos señalado y no coincidido en su totalidad con la actitud aristocrática-progresista de Walter Benjamin y su casi nostálgica opinión sobre lo que le sucede al arte basándonos principalmente en lo que hoy ocurre en el mundo del arte, pero paradójicamente reconocemos, como dice Néstor García Canclini que: “La ideología de lo culto moderno –autonomía y desinterés práctico del arte, creatividad singular y atormentada de

leto [...] son aquellas codificaciones del modernismo en el discurso crítico que [...] se basan en una visión teleológica del progreso y la modernización”.

Y desde la reflexión de S. Marchand Fiz en su texto *Del arte objetual* al arte del concepto, se complementaría así la realidad postmoderna; “Frente a la metáfora de la línea recta con la cual se representa la modernidad, lo postmoderno se transparenta mejor en una especie de retícula que entrelaza actitudes o estrategias formales bien dispares [...] Pero lo postmoderno no designa tanto un corte radical con la modernidad sin más, cuanto una posición crítica o de rechazo a ciertas versiones de la misma [...] a la modernidad triunfante [...] continuamos inmersos en una “modernidad inconclusa”.

Algo muy importante es además destacar que el texto de Benjamin emite algunas reflexiones que nos parecen muy vigentes en la cultura actual y con ellas coincidimos plenamente: “a la atrofia del aura del cine responde con una construcción artificial de la *personallity* fuera de los estudios; el culto a las “estrellas”, fomentado por el capital ci-



universal: la reproducción técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” “El valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta [...] A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del rezago ritual, alimentan las ocasiones de exhibición de sus productos” “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea el valor cultural”.

Respecto al párrafo anterior; en las dos primeras determinaciones se analiza la cara y el reverso de una misma moneda, pero en la tercer condición, esta que hemos denominado “beneficiosa” se ubica en una postura más tolerante y positiva respecto a cómo la técnica propicia cambios históricos de impacto positivo, pues también deja entre ver conceptos que consideramos vigentes en los discursos actuales de la cultura visual, pues habla de: organización de la percepción, transformaciones sociales y cambio de sensibilidad”, algo que Umberto Eco apoyaría así: “Debemos discutir los distintos problemas partiendo del supuesto histórico y antropológico-cultural a la vez, de que con el

creencia modernista de que la alta cultura y popular deben ser mantenidas como categorías distintas [...] Diseminación de prácticas artísticas [...] no sería hasta los años setenta cuando los artistas expusieran formas o géneros de cultura popular o de masa, intercalándolos con estrategias modernistas y vanguardistas”.

Hasta aquí el análisis sobre el segundo aspecto de la reproducibilidad técnica en la obra de Walter Benjamin, a continuación plantearemos algunas reflexiones finales en forma de conclusión.

En primer termino podemos decir que irónicamente el texto de Benjamin lleva consigo los signos de su propio análisis, pues el texto en el que se basa este artículo se trata de una traducción hecha de otra traducción, que aunque es verdad que siempre guardan algo de “autenticidad” por tratarse de una reproducción “manual” e interpretación del nuevo autor, se trata, éste, de un texto que muchas veces ha sido reproducido y como obra literaria ha perdido

“Por primera vez en la historia universal: la reproducción técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”

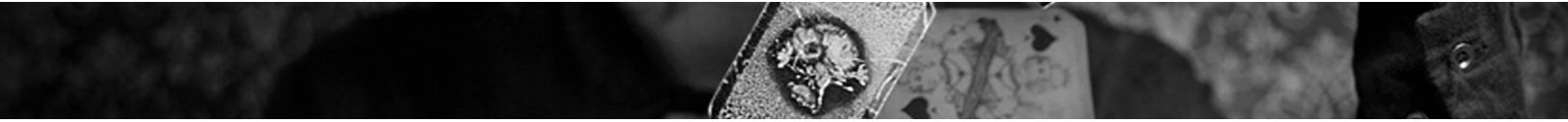
individuos aislados– subsiste más en las audiencias masivas que en las élites que originaron estas creencias. Paradójica situación: en el momento en que los artistas y espectadores “cultos” abandonan la estética de las bellas artes y de las vanguardias porque saben que la realidad funciona de otro modo, las industrias culturales, las mismas que clausuraron esas ilusiones en la producción artística, las rehabilitan en un sistema paralelo de publicidad y difusión [...] De manera que el discurso estético de ser la representación del proceso creador para convertirse en un proceso complementario destinado a “garantizar” la verosimilitud de la experiencia de la experiencia artística en el momento del consumo” (García, 2009:61-62).

Y desde el discurso siempre creativo y paradójico de la posmodernidad, a través del pensamiento de A. Huysen esto se explicaría de la siguiente manera: El postmodernismo está lejos de dejar obsoleto al modernismo. Al contrario. Le infunde una nueva luz y se apropia de muchas de sus estrategias y técnicas estéticas [...] Lo que ha quedado obso-

nematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía”. También dice que: “Los noticieros por ejemplo, abren para todos la perspectiva de ascender de transeúntes a comparsas en la pantalla. De este modo puede en ciertos casos hasta verse incluido en una obra de arte, cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje” y en el contexto actual de la posmodernidad puede reconfigurarse la frase diciendo que: “*cualquier hombre puede en una tarde producir arte*”.

También destacamos lo que opinaba sobre literatura: “Durante siglos en la literatura: a un escaso número de escritores se enfrentaban un número de lectores mil veces mayor. Pero a fines del siglo pasado se introdujo un cambio. Con la creciente expansión de la prensa. [...] El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor. La competencia literaria ya no se funda en una educación especializada, sino políticamente. Se hace así patrimonio común”, y mencionaremos a este respecto como ejemplo: el como cada

[8] Ver Nota del Traductor pag. 59*



vez los diarios emplean especialistas de diversas disciplinas para escribir sobre sus temas específicos, pues les resulta mayormente factible otorgarle el espacio a un especializado en algún tema, que capacitar al periodista de profesión en temas que quizá nunca llegará a dominar profundamente y también como las cartas de los lectores significan un elemento importante de la línea editorial de los diarios.

Sin duda, parafraseando al mismo Benjamin, la reproductibilidad técnica es: “un fenómeno a escala de historia universal, y definitivamente” la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción” y ésta, como tal, ha tenido diversos fines, desde los educativos o los propios del trabajo artístico donde varios ayudantes reproducían las obras del maestro, hasta los fines lucrativos que son precisamente los que con mayor fuerza conecta el fenómeno con los tiempos actuales.

Es lamentable ver como las industrias culturales y los medios audiovisuales en el contexto y violación de la cultura de masas, utilizan la reproductibilidad técnica para obtener ganancias derivadas de la difusión masiva de los bienes culturales como el arte, sin importar su violación, edición bárbara, sobreutilización indiscriminada y tergiversación. Esta última perspectiva la consideramos esencial al preguntarnos ¿Quién está detrás de la técnica, su aprovechamiento y su control? Éste ha sido un punto esencial en el análisis de los grandes temas de la historia cultural que mantiene plena vigencia en los análisis y debates actuales, recurrimos por lo cual a una referencia clásica que nos llega de Heidegger a través de su obra; *La época de la imagen del mundo*: “Imagen del mundo [...] no significa una imagen del mundo, sino el mundo comprendido como imagen”, es decir, algo que está a nuestra disposición, frente a nosotros. “*Lo existente*

[...] se forma ahora de manera que empieza a ser tan sólo si es situado por el hombre que lo representa y elabora”, esto porque creemos en algo si lo vemos en la televisión, creemos en lo representado; el mundo como imagen es el mundo de los entes manipulados por el sujeto presente. “Al llegar a la imagen del mundo, se realiza una decisión esencial sobre lo existente. El ser de lo existente se busca y se encuentra en la condición de representado de lo existente [...] la época en la cual se llega a esto, es nueva, con respecto de las precedentes” [...] concluimos que la visión de Heidegger es: el mundo como viviente se presenta ante ti, el mundo como técnica es un instrumento.

Para terminar nos acogemos a vez más al pensamiento de Umberto Eco: “Toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del modelo cultural precedente y no manifiesta su alcance real si se considera que los nuevos instrumentos operan en el contexto de una humanidad profundamente modificada, ya sea por las causas que han provocado la aparición de aquellos instrumentos, ya por el uso de nuevos instrumentos. El invento de la escritura, reconstruido a través del mito platónico es un ejemplo; el de la imprenta o los nuevos instrumentos audiovisuales, otro” (Eco, 2006:51). Y concluimos diciendo que los cambios generados por la reproductibilidad técnica y su cimiente en la cultura de masas, las industrias culturales y la teoría de la postmodernidad, es algo que hoy comprendemos de una manera, pero que imperceptiblemente, el movimiento del tiempo le dará o quizá ahora mismo le esté dando, un giro que pondrá en crisis lo que hoy postulamos del fenómeno y su relación con el arte y el hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Bucci, G. (2010).** Textos y reflexiones. Teorías Interdisciplinarias del Arte. Maestría en Artes. Facultad de Artes Visuales. UANL.
Eco, U. (2006). Apocalípticos e integrados, México: Tusquets editores. 7ª. Reimpresión.
García Canclini, N. (2009). Culturas Híbridas; Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México: Debolsillo.
Paz, O. (2001). Sueño en libertad; Escritos políticos, México: Seix Barral Biblioteca Breve



WENCESLAO CEBALLOS BAUTISTA

Monterrey Nuevo León, 1981. Estudió Periodismo y Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Nuevo León, tiene un Diplomado Nivel II en Promoción y Gestión Cultural por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Profesionalmente ha laborado en el sector público y Universidades privadas. Ha sido Coordinador de la Red de Centros Comunitarios del Consejo de Desarrollo Social. Productor y locutor del Sistema Radio Nuevo León, Corresponsal del proyecto México Tierra Adentro Radio de CONACULTA y Profesor en las Universidades Metropolitana de Monterrey y Alfonso Reyes. Actualmente es Jefe de Proyectos de Cultura Urbana del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Ha participado en proyectos artísticos bajo la dirección del teatrero Reynold Guerra, la contratista Diana Alvarado y el fotógrafo Aristeo Jiménez.