

## Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte

## Walter Benjamin, cinema and the future of art

Carlos A. Aguirre Rojas\*

### Resumen

¿Cómo es que explica Walter Benjamin al cine, a este arte que es el último de los campos artísticos inventados por el hombre, y que solo aparece en la historia humana del siglo XX? ¿Cómo es que conceptúa a este fenómeno fílmico, desde su habitual perspectiva crítica, que propone observar todos los fenómenos, y procesos, y situaciones que analiza, pasando sobre ellos el cepillo de la mirada “a contrapelo” de los mismos? Un breve esbozo de respuesta a estas importantes interrogantes es, precisamente, el tema de estas apretadas tesis.

**Palabras clave:** Escuela de Frankfurt, industria cultural, cine, cultura de masas

### Abstract

How explains Walter Benjamin movies? This art which is the latest artistic field invented by man, and that only appears in human history in the twentieth century. How does he conceptualize this film phenomenon, from his usual critical perspective which aims to observe all phenomena, processes and analyzed situations passing over them look “against the grain” of the same? A brief sketch of an answer to these important questions is the subject of these tight thesis.

**Keywords:** Frankfurt School, cultural industries, film, mass culture

---

\* Mexicano, Doctor en economía, UNAM, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Francia. Investigador principal de la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, docente de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Este texto es resultado del Proyecto de Investigación 'La Otra Teoría: lecciones teóricas y políticas de los nuevos movimientos antisistémicos de América Latina', IISUNAM 55935. email: [aguirrec@unam.mx](mailto:aguirrec@unam.mx)

“[La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica] representa la tentativa de comprender determinadas expresiones artísticas, y en particular el cine, a partir de la transformación de la función del arte en su conjunto, dentro del ámbito de la evolución general de la sociedad.”

Walter Benjamin, *Curriculum Vitae*, 1940

I. Walter Benjamin, que ha sido uno de los miembros más importantes, pero al mismo tiempo, miembro *marginal* de la Escuela de Frankfurt, ha sido un marxista sumamente original y profundamente herético, desarrollando el cuerpo principal de su trabajo intelectual dentro del ámbito de la crítica cultural, tanto de algunos procesos intelectuales de la historia capitalista de los siglos XVII y XIX, como también y sobre todo, de los principales fenómenos culturales que le han sido contemporáneos<sup>1</sup>. De este modo, y a partir de su sensibilidad excepcionalmente fina y aguda, Benjamin ha intentado explicar de un modo *crítico*, y como él mismo decía, *a contrapelo* de los hechos históricos, fenómenos tan fundamentales como los del nacimiento y luego la generalización del periódico como objeto de consumo de amplias capas de la población, y con ello, las transformaciones complejas que indirecta y directamente, implicaba esto respecto de la literatura. O también, las sutiles transformaciones que conlleva el surgimiento y afirmación del arte de la fotografía, en relación a las estrategias y a los modos de expresión de la pintura anterior. E igualmente, y en otra vertiente, las consecuencias realmente revolucionarias que acompañan a la invención de ese “séptimo arte” que es el fenómeno del cine.

¿Cómo es que explica Walter Benjamin al cine, a este arte que es el último de los campos artísticos inventados por el hombre, y que solo aparece en la historia humana del siglo XX? ¿Cómo es que conceptúa a este fenómeno fílmico, desde su habitual perspectiva crítica, que propone observar todos los fenómenos, y procesos, y situaciones que analiza, pasando sobre ellos el cepillo de la mirada “a contrapelo” de los mismos? ¿Cómo es que a partir de esa visión distanciada de las apariencias inmediatas y de los lugares comunes, nuestro autor es capaz de establecer, al mismo tiempo, los grandes progresos fundamentales que implica este nacimiento y desarrollo del cine, pero también, los retrocesos reales, los usos sesgados y las pérdidas que acompañan a su actual figura capitalista y a su evolución hasta ahora concretada? ¿Cómo es que, fiel entonces a la perspectiva más general de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin va a descubrir tanto los elementos positivos como

---

<sup>1</sup> Sobre la personalidad y la obra de Walter Benjamin, véase el conjunto de ensayos de Bolívar Echeverría, *Siete Aproximaciones a Walter Benjamin*, Ed. Desde Abajo, Colombia, 2010, Hannah Arendt, “Walter Benjamin. 1892 -1940” en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, Pierre Missac, *Walter Benjamin. De un siglo al otro*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1988, y Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Ed. Visor, Madrid, 1995.

los elementos negativos del cine, ubicando simultáneamente tanto a la nueva manzana que este nuevo arte nos ofrece, como también al gusano que inevitablemente la corroe desde adentro y la degrada en su dulce sabor? Un breve esbozo de respuesta a estas importantes interrogantes, es precisamente el tema de estas apretadas tesis.

II. Para poder entender adecuadamente lo que este fenómeno del cine significa, Benjamin parte del reconocimiento de que se trata de la forma más moderna y *actual* de desarrollo del arte, encuadrando este fenómeno dentro de su concepción más general de lo que, en su opinión, son las radicales y profundas transformaciones que dicho arte y con él toda la producción de obras de arte, han vivido durante la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo del siglo XX hasta entonces transcurrido. Porque nuestro autor considera que, de modo contemporáneo a su propia existencia, la obra de arte y el arte en su conjunto, han comenzado a vivir una mutación profunda y estructural, una transformación de verdadera larga duración, de todo el sentido, el contenido, las formas, los propios procesos de creación y la significación social fundamental, que los caracterizaron durante los siglos y milenios anteriores a dicha época contemporánea. Lo que será precisamente el contenido de las agudas y elaboradas reflexiones benjaminianas desarrolladas en su luminoso y extraordinario ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>2</sup>.

Definiendo entonces de una manera particularmente original y profunda esas mutaciones de larga duración, que desembocan en las nuevas figuras del arte propias del siglo XX, y también en la invención de ese nuevo arte que es el cine, Benjamin va a insistir en el hecho de que este último se ha convertido en el “agente más poderoso de este tránsito de la obra de arte”, que la lleva desde su condición aurática anterior, hasta su nueva forma dominada por su reproductibilidad técnica. Es decir, desde una condición en la que la obra de arte está aún rodeada por el ‘aura’ de su conexión con su valor de culto, y en la que tiene un carácter como objeto vinculado a la *tradición*, condición que dominó las formas de la percepción artística y de la recepción de las obras de arte hasta el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, hasta una nueva condición, determinada fundamentalmente por el hecho de que ahora es posible su reproductibilidad técnica serializada, masiva, ilimitada y en gran escala, proceso que destruye el aura y la conexión con la tradición de la obra de arte, en beneficio de su sólo valor de exhibición, y que se cumple precisamente durante la segunda mitad del siglo XIX y en el siglo XX.

Al considerar al cine como ese agente ‘más poderoso’ de esta reciente revolución de larga duración vivida por el arte y por la obra de arte, Benjamin tiene en cuenta diversas razones y situaciones. La primera es que, como es evidente, el cine se hace presente, desde su propio origen, como una suerte de *síntesis* posible de muchas de las artes anteriores, y eventualmente, hasta de todas las artes. Porque visto desde un cierto ángulo, el cine es una especie de “fotografía en movimiento”, mientras que la fotografía, como bien lo señala nuestro autor, no es más que una suerte de dibujo o ‘cuadro’ pintado instantáneamente por

---

<sup>2</sup> Pensamos que la mejor edición hoy disponible en español, de este importante texto de Walter Benjamin, es la edición prologada por Bolívar Echeverría, y traducida por Andrés E. Weikert, traducción que tiene en cuenta las cuatro diferentes variantes que hasta hoy se conocen y conservan de este mismo texto, y que ha sido publicada como Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

la propia cámara fotográfica, en lugar de por la mano del pintor. Pues el cine recupera, prolonga y complejiza la reproducción y el tratamiento de la imagen, estableciendo así una filiación directa con la pintura y la fotografía.<sup>3</sup> Y si bien el cine le otorga a esa imagen el maravilloso don del movimiento, y con él todas las vastas posibilidades que ello implica, también es claro que esa reproducción cinematográfica de lo que podemos mirar, está muy lejos de requerir, para su producción, las habilidades de un Leonardo da Vinci o de un David Octavius Hill.

Además, al ser un arte reciente y de construcción compleja, el cine incorpora también el arte de la música, la que juega un papel decisivo en la etapa del cine mudo, para permanecer después como elemento que, según la trama y el filme, puede en diferentes momentos o secuencias funcionar tan sólo como fondo musical, pero igualmente como elemento decisivo que es capaz de acompañar, matizar, resignificar y hasta definir el sentido y la significación de algunas de las escenas o imágenes que presenciamos dentro de la película. Por otra parte, el cine hereda del teatro a los actores y también a la trama general o argumento de una obra, aunque sólo para revolucionar su función, sus tareas y su modo de construcción, de una forma totalmente radical. Pues al convertir el proceso vivo y directo de la escenificación teatral en el proceso mediado y distanciado del cine, los actores de teatro se convierten en los nuevos intérpretes actorales del cine, modificando así todo el carácter del acto artístico en cuestión.

De otra parte, aunque no necesariamente, y a partir de esta múltiple recuperación de elementos de la pintura, la fotografía, la música y el teatro, el cine puede también estar abierto a la asimilación de distintos aportes provenientes de la danza, los que tal vez podrían influir en la formación o trabajo de los intérpretes, o también de la escultura o de la arquitectura, las que bien pueden potenciar la escenografía interna o externa de las propias películas.

Un segundo motivo que confiere al cine esa centralidad señalada antes por Benjamin, es el hecho de que es el arte más *nuevo*, y que si bien recupera todos esos antecedentes mencionados del conjunto de las artes que le han precedido, eso no elimina su carácter de *invención* absolutamente característica del siglo XX, lo que lo convierte de inmediato y de manera natural en el reflejo más evidente y conspicuo de esa misma transición histórica profunda y de larga duración que, según nuestro autor, vive ahora el arte en su conjunto. Y por ende, en su agente más poderoso.

Finalmente, una tercera razón de este papel central del cine en este tránsito histórico que hoy atraviesa el arte en general, se debe al hecho de que el cine, como buen hijo del siglo XX, nace completamente permeado por la atmósfera en que surge, la que como bien sabemos, está dominada por el creciente papel de la técnica en cada vez más campos y esferas de todo el conjunto del tejido social. Lo que, obviamente, va a abrir directamente a ese cine hacia esos procesos de la reproductibilidad técnica masiva, serializada y en gran escala, de la obra de arte, procesos que igualmente están siendo vividos por la literatura, la fotografía, la pintura, la música, etc.

---

<sup>3</sup> Sobre este punto, vale la pena ver también el conjunto de ensayos reunidos en el libro, Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005.

Entonces, según la concepción benjaminiana del cine, este no puede ser adecuadamente comprendido sin conectarlo directamente con esos procesos esenciales que el resto de las artes están protagonizando, como fruto de su ingreso obligado dentro de esta era de su reproducción predominantemente técnica, y ya no individual o artesanal.

III. Para poder comprender entonces el papel que juega hoy el arte, y dentro de él, el cine, como su forma más conspicua o acabada, Walter Benjamin recupera las tesis de Marx sobre la caracterización del sentido general que ha tenido la revolución industrial, y también sobre sus complejos y múltiples efectos fundamentales respecto del proceso de trabajo humano y respecto de la actividad económica humana en general, e incluso, sobre una parte importante del conjunto del tejido global de las modernas sociedades capitalistas contemporáneas.

Entonces, y partiendo de la idea explícitamente desarrollada de que los cambios en la “superestructura” son más lentos que en el ámbito de la estructura<sup>4</sup>, Benjamin piensa que el siglo XIX y sobre todo el siglo XX, viven los mismos o similares cambios que se vivieron a nivel de la economía a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, pero ahora dentro del específico ámbito de la cultura humana. Y con ello, naturalmente, también dentro de ese ámbito particular que es la esfera del arte y de la producción de la obra de arte.

Profundizando de este modo en dicha pista de la importante similitud o paralelismo entre los cambios económicos producidos por la revolución industrial inglesa y europea de los siglos XVIII y XIX, y las profundas mutaciones culturales derivadas de la reproducción técnica masiva de las obras de arte del siglo XX, nuestro autor va a registrar el hecho de que los rasgos que Marx había detectado ya como las transformaciones centrales del proceso de trabajo que son consecuencia de esa revolución industrial, también se hacen presentes en lo que Benjamin va a llamar “el proceso de producción de la obra de arte”, utilizando una connotación terminológica que no es para nada inocente.

Por eso, si Marx explica que el surgimiento de la máquina-herramienta y el desarrollo de la gran industria clásica, implica la ruptura de los límites *antropocéntricos* dentro del proceso de trabajo, Benjamin va a descubrir que esta misma ruptura de los límites y las habilidades del artista o del ejecutante, sea este el pintor, el fotógrafo, el cantante o el clásico actor de teatro, van precisamente a quebrarse y a ser trascendidas por toda la intervención y nuevo papel de lo que él va a llamar el “sistema de aparatos” dentro de la técnica de creación del nuevo producto artístico. Y así, al igual que una máquina

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin juega con estas metáforas de la ‘estructura económica’ y la “superestructura cultural” solamente, en nuestra opinión, para hacerse entender más fácil de sus propios lectores. Pero él, más que muchos otros autores marxistas, ha demostrado precisamente la enorme *complejidad intrínseca* que conlleva el análisis crítico profundo de los fenómenos culturales. Por lo tanto, difícilmente podríamos interpretar este uso de la metáfora de ‘estructura’ y ‘superestructura’, en la versión empobrecida que el marxismo vulgar desarrolló, de concebir a la cultura, y naturalmente dentro de ella al arte, como un simple “reflejo” de la estructura económica. Pensamos precisamente que las reflexiones de Walter Benjamin sobre la obra de arte en general, y sobre el cine en particular, son una *ilustración maravillosa* de la complejísima, multideterminada, cambiante y totalmente matizada relación que existe entre esta “estructura” económica y esa eventual “superestructura” cultural. Para una crítica importante, aunque *sin* renegar del marxismo, de esta metáfora marxiana, véase Edward Palmer Thompson, *Miseria de la teoría*, Ed. Crítica – Grijalbo, Barcelona, 1981.

tejedora, se mueve a una velocidad y con una destreza imposibles de igualar por la mano humana, así también el proceso de filtro de sonido, de igualación de tonos, de edición de la voz, y de combinación de músicas y voces, es capaz de transformar a un cantante más bien mediano y hasta malo, en un aparentemente diestro rapsoda.

También y de modo similar o paralelo al hecho de que dentro de los procesos de trabajo económicos, la fuerza de trabajo humana es cada vez más *sustituida* por las propias máquinas, Walter Benjamin va a ilustrar cómo por ejemplo las habilidades del actor de teatro, que aquí representa al factor subjetivo de este proceso de la creación artística, empezarán a ser sustituidas cada vez más por el uso de máquinas y de instrumentos técnicos más y más sofisticados y complejos, colmando las imperfecciones de la actuación con la repetición ilimitada de las tomas, o llenando las lagunas de la ejecución del actor con los efectos de iluminación, sonido, cámara, contexto o montaje secuencial. Con lo cual, tanto en el ámbito del mundo económico, como más tarde en el ámbito cultural, veremos desarrollarse este proceso que eleva a la máquina y al conjunto de los aparatos e instrumentos, a la condición de *sujeto técnico* central de los respectivos procesos, de producción económica en un caso, o de la producción artística en el otro.

Igualmente, de una manera cuya similitud salta a la vista, el desarrollo de la producción masiva y en serie de mercancías, que acompaña al despliegue de los procesos de la gran industria clásica que Marx estudia en *El Capital*<sup>5</sup>, va a tener su correlato evidente en el aumento también enorme del actual consumo masivo y serializado de las obras de arte contemporáneas, lo que es particularmente claro en el caso del cine, el que en tanto objeto u obra de arte, ha sido asumido desde su propia concepción y fabricación como un objeto artístico destinado *forzosamente* a dicho consumo masivo y en gran escala.

Partiendo entonces de estos claros paralelismos, que sin embargo no eliminan para nada las diferencias profundas y obvias entre la esfera económica y la cultural, y más allá de las particularidades y complejidades específicas de cada uno de estos ámbitos, es que Walter Benjamin aborda lo que él mismo va a llamar el proceso de la reproductibilidad técnica, masiva y serializada, de la obra de arte. Para, en esta misma línea, explicar también cómo es que estos procesos influyen en el estatuto mismo del arte en general, y más en particular, en lo que corresponde al caso del cine.

IV. De este modo, la estrategia benjaminiana para dar cuenta de este complejo tema del arte y del arte cinematográfico, persigue declaradamente tres objetivos centrales fundamentales: el primero de ellos es el de mostrar la validez más general y el carácter *anticipatorio* de las tesis de Marx, tratando de ilustrar cómo es que dichas tesis son pistas útiles para analizar el modo en que, dentro de la esfera de la cultura y del arte del siglo XX, se reproducen fenómenos similares a los del paso de la producción en pequeña escala hacia la producción en gran escala, o de la producción centrada en el predominio del factor humano hasta la producción centrada en el predominio del instrumento de trabajo, o de un proceso de trabajo donde el hombre se sirve de los instrumentos como sus apéndices, a otro

---

<sup>5</sup> Para el análisis más detallado de estas implicaciones de la Revolución Industrial sobre los procesos de trabajo, cfr. Carlos Marx, *El Capital*, Libro Primero, vol. 2, capítulo 13, “Maquinaria y gran industria”, Ed. Siglo XXI, México, 1975, y también Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Los procesos de trabajo capitalistas en la visión de Marx*, Tesis de Doctorado en Economía, México, 1988.

muy distinto en el que el mismo hombre es reducido a la función de ‘apéndice vivo’ del instrumento o de la máquina, del ‘sistema de aparatos’ que nuestro autor refiere. Así, la primera pregunta, es la de cómo estos procesos que Marx analizó de manera tan brillante en el plano económico, van ahora a cumplirse y a desarrollarse en esta esfera de la cultura, del arte y del cine.

El segundo objetivo es el de dar una visión *materialista* y al mismo tiempo *crítica* de los procesos de la producción artística, trascendiendo de manera radical con la visión burguesa romántica, limitada y atrasada, de este complejo fenómeno del arte. Una visión ya muy anticuada, y puesta en cuestión por los propios desarrollos empíricos del arte del siglo XX, que quiere seguir concibiéndolo como fruto de la genialidad excepcional de unos pocos seres humanos, como proceso de una creación misteriosa, que se cumple al modo de una empresa o tarea básicamente individual, y que consiste en el ‘dar a luz’ objetos u obras que tienen un valor imperecedero, envuelto dentro de las brumas de una situación inexplicable. Una visión que según el propio Benjamin, está siendo ya cada vez más corroída y destruida, en términos reales, por los propios desarrollos de las situaciones que, en torno al arte, vive en esos tiempos la humanidad.

Visión etérea e idealista de la creación artística, a la que nuestro autor va a oponer una concepción radical y fundamentalmente *materialista*, que esté centrada, sobre todo, en la atención a los procesos *reales* de producción de la obra de arte, y por ello, a las mutaciones *técnico – prácticas* que estos procesos han sufrido en la segunda mitad del siglo XIX y durante el siglo XX hasta ese entonces transcurrido.

El tercer objetivo, especialmente central para Walter Benjamin, era también el de ser capaz de proponer una visión del arte, del cine y de la cultura, que fuesen *irrecuperables* por parte del fascismo, es decir, visiones que fuesen genuina y radicalmente *anticapitalistas* y *revolucionarias*, y que hicieran posible sentar los fundamentos para elaborar una *política revolucionaria* en el campo del arte. Tal y cómo lo afirmará en su conclusión del ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, al reivindicar esta necesaria “politización del arte” de carácter radical, desde la cual podremos enfrentar con éxito a la perversa y degradada “estetización de la guerra” que es característica de estas visiones y posturas fascistas.

Es a partir de este triple objetivo, que el autor de *Los orígenes del drama barroco alemán*, va a acometer, tanto su análisis de lo que son esas profundas mutaciones estructurales de la actividad del arte y de la propia obra de arte, como también del fenómeno cinematográfico contemporáneo.

V. Para comprender adecuadamente los cambios que el arte ha sufrido en el siglo XX, y con ellos, entender también cuál es la función y la naturaleza que tiene el fenómeno cinematográfico en tanto arte inventado y desarrollado solamente a partir de este mismo siglo recién concluido, hace falta partir de la idea, afirmada por Benjamin en distintas ocasiones, de que en este caso estamos hablando de cambios de verdadera *larga duración*, cambios radicales y profundos, que solamente serán comprensibles desde los registros que nos remiten a las estructuras mas subterráneas y fundantes de las sociedades humanas, las

que evolucionando lenta y pausadamente, se encuentran en los cimientos mismos del desarrollo de esas mismas formaciones sociales más elementales<sup>6</sup>.

Por eso, Walter Benjamin va a remontarse, para estructurar su explicación de este arte y este cine del siglo XX, hasta los orígenes mismos del arte en la época griega, descubriendo desde esos vastos horizontes, las claves esenciales de dichas mutaciones que le son contemporáneas. Y desde ahí, va a afirmar que esta entrada del arte en la era de su reproductibilidad técnica, constituye un cambio tan profundo en la medida en que va a *invertir* de manera total a una *polaridad secular y milenaria* que se ha desarrollado a lo largo de casi toda la historia del hombre, para caracterizar de este modo la esencia misma fundamental de las obras de arte, desde su nacimiento y hasta la actualidad. Esa polaridad, es la que hace oscilar a toda obra de arte posible, entre su dimensión referida a su condición como objeto de culto con un claro valor ritual, de un lado, y del otro, a su estrato que remite a su carácter como objeto de demostración y a su valor de exhibición.

Y esa inversión completa de dicha polaridad es algo tan central, que con su desarrollo va a trastocar profundamente tres cosas: en primer lugar, la función o el rol social mismo que cumple el arte dentro de la sociedad en su conjunto, y con ello, todo el estatuto y la función de los artistas y también de los actores o ejecutantes involucrados en estos procesos de creación, de puesta en acto y de consumo de las obras de arte. En segundo lugar, va a modificarse, en esta misma medida monumental, el proceso mismo de *creación* de la obra artística, del modo mismo de efectuarse dicha construcción, fabricación, o producción de la obra de arte. Y en tercer lugar, y a tono con los dos cambios anteriores, van a ser también totalmente diversas, a partir de ahora, las posibilidades concretas del desarrollo del arte hacia el futuro.

De esta triple y estructural mutación, derivada de esa inversión fundamental de la referida polaridad transecular, es de la que parte la concepción de Walter Benjamin, en primer lugar sobre el arte en general, y en segundo lugar, sobre el fenómeno del cine, lo que amerita entonces detenerse ahora en su revisión más a profundidad.

VI. La tesis benjaminiana de partida, es que el siglo XIX, y sobre todo el siglo XX, van a invertir de una manera total esa polaridad intrínseca que se encuentra presente en toda obra de arte conocida hasta el día de hoy. Esta polaridad, según nos explica el autor de las célebres *Tesis sobre la historia*, es la que define a la obra de arte como un objeto siempre doble, determinado de una parte por su valor en tanto objeto de culto, o también, como lo llamará Benjamin, por su valor ritual, y de otra parte, por su valor en tanto objeto de exhibición, o como dirá más brevemente, por su valor de exhibición.

Distinción capital o polaridad estructural de los dos estratos o dimensiones constitutivas de toda obra de arte posible, que para nuestro autor, es el eje imprescindible

---

<sup>6</sup> Cuando aludimos a esta visión de larga duración, que sin duda está presente en los análisis de Walter Benjamin y también en los análisis de Marx, aunque en ellos no aparezca necesariamente planteado en estos términos, pensamos sobre todo en la explicitación y desarrollo de esta perspectiva de larga duración, llevados a cabo por Fernand Braudel. Sobre ella, véase Fernand Braudel, "Historia y ciencias sociales. La larga duración", en el libro *Escritos sobre historia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1991, y también Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Fernand Braudel y las ciencias humanas*, Ed. Instituto Politécnico Nacional, México, 2011.

de comprensión de la entera historia del arte humano, la que bien puede ser vista como el abanico total de posibilidades que abarca a las distintas combinaciones posibles, los diferentes grados sucesivos, las múltiples y diferentes variantes, y los miles de matices y formas diversas que adquiere esta misma polaridad a lo largo de la evolución humana, y dentro de las más distintas sociedades. Lo que, en nuestra opinión, es el hilo conductor que explica al conjunto de ejemplos incluidos en el texto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pero también de otros varios ensayos importantes de factura benjaminiana<sup>7</sup>, que intentan precisamente ilustrar las formas sutiles y complejas que esta polaridad adquiere, lo mismo en las relaciones de la pintura con la fotografía, que en las etapas sucesivas del desarrollo de este mismo arte fotográfico, pero también en la comparación entre el teatro y el cine, o entre las formas mudas y las formas parlantes de este último.

Y todo esto, moviéndose lo mismo en la situación del arte en los tiempos griegos que en los tiempos más actuales, y pasando por la etapa del arte medieval o por la de los productos artísticos de los tiempos modernos, épocas a través de las cuales, Benjamin va radiografiando e ilustrando las formas fundamentales, las posibilidades distintas, las diversas variantes que adquiere esa polaridad, y el modo complejo en que ella se despliega y se concreta en distintas escuelas o tendencias, en diferentes momentos, o en los diversos espacios históricos posibles.

Pero si nuestro autor reconoce el multivariado abanico de posibilidades de reconstrucción y de reconfiguración de esta polaridad, señala al mismo tiempo que ella tiene una tendencia muy clara a lo largo del desarrollo histórico, que avanza en el sentido de ir limitando, acotando y reduciendo progresivamente y cada vez más la dimensión de la obra de arte en lo que se refiere a su valor ritual, para en cambio, promover cada vez más y acrecentar la importancia de su condición como valor de exhibición.

Por eso, y tratando de ilustrar los extremos o antípodas de este conjunto de variantes, Benjamin va a insistir en que, mientras que el arte griego es en general la ilustración más obvia del predominio aplastante del valor ritual sobre el valor de exhibición, el cine es, en el otro extremo del abanico, la obra de arte en la que se hace evidente el claro dominio del valor de exhibición sobre el antiguo y tradicional valor de culto o ritual.

Porque dentro del arte griego, en sus distintas esferas, se trata siempre de crear obras *únicas*, desarrollando esto con técnicas que son bastante rudimentarias, y también que son en muchas ocasiones técnicas excepcionales de los propios artistas, creando objetos que de una manera muy explícita y consciente persiguen crear obras de arte con un “valor eterno”, y en las cuales todo el proceso de la creación artística se juega en un solo intento, que puede resultar fallido o exitoso, y en el que se crean objetos de arte que son fundamentalmente consumidos por las elites, es decir, objetos de arte que son precisamente

---

<sup>7</sup> Mencionemos, sólo a título de ejemplo, los siguientes, todos de la autoría de Walter Benjamin, “Sulla situazione della cinematografia in Russia” en *Opere Complete. II. Scritti 1923 – 1927*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 2001, “Crisi del romanzo” en *Opere Complete. IV. Scritti 1930 – 1931*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 2002, “Scienza dell’Arte rigorosa [prima stesura]” en *Opere Complete. V. Scritti 1932 – 1933*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 2003, “El narrador” en *Iluminaciones IV*, Ed. Taurus, Madrid, 1998, y *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1998.

objeto de un gran culto, y por lo tanto, que están rodeados de lo que Walter Benjamin llama el “aura”, siendo objetos totalmente insertos dentro de las tradiciones de los pueblos, y que en ocasiones llegan a tener una función mitológica y a veces también religiosa.

En cambio y en el otro extremo del abanico, se ubica precisamente el arte cinematográfico, el cine, en donde a diferencia del arte griego, el dominio total dentro de la obra de arte es el de su valor de exhibición. Porque desde su propia concepción, la obra de cine se construye como una obra destinada a existir en cientos y hasta miles de copias, en las cuales ninguna tiene más valor que las otras, cientos o miles de copias que son reproducidas técnicamente mediante técnicas conocidas por todo el mundo, y a las que muchas veces no les preocupa tener un valor fundamentalmente efímero, siendo al mismo tiempo obras que *no* se juegan en un solo intento, sino que se crean mediante el procedimiento del *montaje*, repitiendo múltiples ensayos, y llevando a cabo diferentes experimentos, al mismo tiempo en que son objetos de arte consumidos por las grandes masas, que ya no poseen ninguna “aura”, y que tienen en cambio una función fundamentalmente *política*, a veces oculta y a veces claramente manifiesta.

Entonces, lo que ilustra esta comparación del arte griego con el fenómeno del cine, es la línea tendencial de la evolución global de la historia del arte desde sus orígenes hasta el momento actual, tendencia que se afirma de distintos modos al ir socavando y destruyendo todo el conjunto de los fundamentos de la obra de arte en tanto objeto de culto, poseedora de una “aura” y un valor ritual vinculado a la tradición y al consumo de pequeños grupos, al mismo tiempo en que promueve, progresivamente, otro nuevo y muy diverso objeto de arte, en el que predomina su carácter masivo, serializado y repetitivo a voluntad, objeto artístico despojado completamente de aura y que ha roto los vínculos con la tradición, para conectarse ahora, más bien, con la dimensión política.

Por lo demás, Benjamin es muy consciente que esta tendencia específica del arte, e incluso de la historia del arte en general, no hace más que proyectar y acompañar a una tendencia más *universal*, que en su momento ha sido claramente señalada por Marx, como una de las líneas centrales de la evolución global del desarrollo del conjunto de las sociedades humanas: la del tránsito desde el predominio, dentro de la vida humana, de los elementos naturales sobre los elementos sociales, o sociales-naturales, hacia la afirmación lenta pero indetenible del ulterior predominio, dentro de esa misma vida del género humano, de los elementos propiamente sociales sobre los elementos naturales.

Pues como Marx lo ha señalado claramente en su texto de *La ideología alemana*<sup>8</sup>, la historia de los hombres en general está definida por la clara transición desde las formas precapitalistas hasta las formas capitalistas, las que en su esencia, se distinguen porque las primeras son sociedades en donde la naturaleza domina al hombre, a todo lo largo de ese milenar periodo precapitalista, mientras que en cambio, en la moderna sociedad capitalista, asistiremos al caso de una sociedad en la que, por primera vez dentro de la historia humana, el hombre comienza a dominar, aunque sea de modo fragmentario y en esbozo, a la propia naturaleza.

---

<sup>8</sup> Sobre este punto, véase Carlos Marx, *La ideología alemana*, Ed. Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1973, y también nuestro ensayo, Carlos Antonio Aguirre Rojas, “Entre Marx y Braudel: hacer la historia, saber la historia” en la revista *Cuadernos Políticos*, num. 48, México, 1986.

Pero también al proceso en el cual el hombre pasa de vivir y construir su vida, y desarrollar el conjunto diverso de sus actividades, sobre todo dentro de espacios *naturales*, a aquella sociedad en la cual, por primera vez, el espacio social llamado *ciudad* va a convertirse en el espacio humano predominante. O para plantearlo en términos de Marx, el paso de las formas precapitalistas en las que, en general, el campo domina a la ciudad, hasta la forma capitalista en la que la ciudad domina al campo, y por lo tanto, el paso de sociedades que son fundamentalmente agrícolas, a las modernas y capitalistas sociedades industriales.

Cambios fundamentales desde el precapitalismo hasta el capitalismo, que se reflejan incluso en el ámbito de la dimensión *temporal*. Pues si en las sociedades precapitalistas domina el tiempo *natural*, con sus ritmos fijados por el ciclo agrícola, por el lento transcurrir de la noche y del día, o por el sucesivo paso de las distintas estaciones, desarrollándose modelos y formas de percepción del tiempo correspondientes a todo esto, en cambio, en el capitalismo, empieza por primera vez a dominar un tiempo concebido y construido desde criterios predominantemente *sociales* y *abstractos*, dando como resultado ese tiempo homogéneo y vacío, de horas, minutos, segundos, días, semanas, meses y siglos, que son considerados como si fuesen siempre *idénticos* todos entre sí, y que conforman los patrones de percepción temporal característicos del moderno y muy reciente tiempo *capitalista*.<sup>9</sup>

Mutaciones profundas que reflejan la tendencia general de la creciente y progresiva reducción y acotamiento del elemento natural dentro de la vida social humana, junto al paralelo y concomitante acrecentamiento y luego hasta predominio del elemento social dentro de esa misma vida de la especie humana, que Marx había detectado y expuesto de manera tan aguda, y que Walter Benjamin va a redescubrir también en la esfera del arte y de la propia técnica artística. Lo que lo lleva a plantear que si desde la técnica precapitalista, que gira en torno al vínculo entre el hombre y la naturaleza, el artista se confronta directamente con el material natural que es la materia prima de su arte, en el caso del capitalismo, en cambio, se ha desarrollado ya una suerte de ‘segunda técnica’, que ahora media y se interpone entre el hombre y la naturaleza, haciendo que el artista, o en otro caso el actor o ejecutante, se confronte ya *no* con su material natural directamente, sino mas bien con todo el ‘sistema de aparatos’ de esa segunda técnica, la que solo en un momento ulterior y de manera mediada, le permite dicha transformación de la naturaleza y de sus materias primas artísticas.

Entonces, en lugar del escultor virtuoso que forcejea con la piedra, o el excelso pintor que se confronta con los colores y la tela, el capitalismo crea y hace emerger al artista fotógrafo que se extenúa ajustando los parámetros de su cámara fotográfica como mediación de la imagen que intenta crear y captar, o al director de cine y al interprete

---

<sup>9</sup> Sobre este paso del tiempo precapitalista al tiempo capitalista, cfr. Norbert Elías, *Sobre el tiempo*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, y también Carlos Antonio Aguirre Rojas, “La larga duración: *in illo tempore et nunc*” en el libro *Segundas Jornadas Braudelianas*, Ed. Instituto Mora, México, 1995. Una crítica radical de este ‘tiempo vacío y homogéneo’ capitalista, y de sus vínculos con la noción burguesa, también limitada y ahistórica del ‘progreso’ humano, se incluye en el brillante texto de Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ed. Contrahistorias, México, 2005.

actoral cinematográfico confrontados a todo el complejo sistema de iluminación, ambientación, filmación, sonido, de efectos, etc., que es el sistema de aparatos de la industria cinematográfica.

VII. Como ya hemos apuntado, Benjamin considera que el siglo XX es la época de esa revolución de larga duración que va a trastocar radicalmente la *función social del arte*, el entero rol social que el arte, en tanto actividad humana compleja y específica cumple, dentro de las sociedades humanas más contemporáneas. Porque el capitalismo en general, y especialmente el capitalismo del siglo XX, constituye la afirmación evidente de lo que en sentido estricto podemos llamar una *sociedad de masas*, sociedad cuya emergencia es un fenómeno que va a impactar profundamente a Walter Benjamin, lo mismo que a muchos otros de los grandes pensadores sociales críticos del siglo XX. Lo que, referido al ámbito del arte, implica que este último deja de ser un producto o artículo producido tan sólo para unos cuantos individuos, para el consumo individual o de pequeñas elites, para convertirse en cambio en un objeto de arte destinado al consumo de masas, lo que es el fundamento material principal de esos cambios profundos ya referidos de la función social del arte dentro del conjunto del tejido social.

Y ésta es la tesis que Benjamin intenta ilustrar, cuando nos explica cómo la literatura se modifica a raíz del desarrollo y popularización masiva del periódico, el que al comenzar a ser publicado de manera cotidiana, desencadena una serie de procesos que, por ejemplo, ponen en cuestión la frontera entre autor y lector. O también cuando el paso de la pintura hacia la fotografía, provoca que el objeto que era consumido sólo por unos cuantos individuos, se convierta también en un objeto de consumo masivo, igual que en la transformación del teatro o de la danza concebidos como espectáculos destinados sólo a las elites, que ahora son sustituidos por la danza y el teatro de masas de las grandes salas. Pero también la escultura y la pintura, las que al ser llevadas a los Museos y a las grandes salas de exhibición popular, inician de manera similar su camino como nuevos objetos de arte de consumo masivo y en gran escala.<sup>10</sup>

En esta lógica, Benjamin marca la excepción que representa el caso de la arquitectura, la que en su opinión fue un arte que siempre estuvo concebido, desde sus mismos orígenes, como una creación destinada también a una especie de consumo masivo, debido a la presencia imponente y al carácter monumental de sus productos artísticos. Y al mismo tiempo en que el autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, intenta analizar y diagnosticar con cuidado las implicaciones de estas transiciones y mutaciones de la literatura al periódico, de la pintura a la fotografía y luego a la fotografía masiva, del teatro y la danza hacia el teatro y danza de masas, etc., subrayará claramente el hecho de que el cine, en tanto arte que es hijo conspicuo del siglo XX, es ya un objeto de arte que *solamente* puede ser concebido como un objeto de arte *para las masas*, y por lo tanto, como un nuevo arte que incluso en términos técnicos, es imposible de ser producido o consumido sólo por unos pocos individuos o por pequeñas elites.

---

<sup>10</sup> Sobre estos ejemplos mencionados, cfr. Walter Benjamin, *El autor como productor*, (Presentación y traducción de Bolívar Echeverría), Ed. Itaca, México, 2004.

Y eso, ya por el simple hecho de que el costo de fabricación de una película es tan alto, que para que resulte rentable en términos capitalistas, implica de manera *forzosa* dicho consumo *masivo*. Sobre lo cual nuestro autor señala que en el momento mismo en que escribe su ensayo, en los años treinta del siglo XX, el costo de una película promedio solo puede ser recuperado si esa película es vista por alrededor de nueve millones y medio de espectadores o consumidores.

Entonces, si con este desarrollo de la sociedad de masas, va a cambiar radicalmente la función social del arte, al convertirse en un arte de masas, es claro que con este cambio se transformen igualmente tanto el estatuto general del objeto de arte, como también la propia situación del artista e incluso del actor o intérprete.

Porque si el objeto de arte se vuelve un objeto de consumo masivo, eso implica, como lo apunta agudamente Benjamin, que la antigua contemplación semiritual y la actitud de devoción de los pequeños grupos o elites hacia los objetos de arte tradicionales y elitistas, será ahora sustituida por una suerte de ‘percepción distraída’ de las masas, tanto de las películas como de las viejas y nuevas formas de los objetos de arte.

Junto a esto se va a modificar también profundamente el estatuto del artista, el que por ejemplo en el cine, va a tender cada vez más a convertirse en un *creador colectivo*, en la medida en que la película no es ya el simple y exclusivo fruto del trabajo del director general, sino el fruto de todo un colectivo que está frente al actor de cine, y en donde participan, junto a ese director general, el director de escena, el director de iluminación, el ingeniero de sonido, el ingeniero de efectos especiales, etc., además de todo el complejo conjunto del ‘sistema de aparatos’ que ya hemos evocado anteriormente.

Por eso, Walter Benjamin va a percibir muy agudamente como estos procesos de tránsito de la creación individual a la creación colectiva, van a socavar en términos reales las antiguas concepciones del arte que lo asumen como fruto de la genialidad única e irrepetible de individuos excepcionales y casi sobrenaturales, rompiendo ahora ese halo de falso misterio y esa absurda bruma de inexplicabilidad del conjunto de las obras de arte. Lo que se materializa, según Benjamin, en hechos como el de que el desarrollo en masa del periódico va a flexibilizar y a hacer borrosa y móvil la antiguamente clara y sólida frontera entre lector y escritor. Porque en la medida en que los lectores de un diario pueden empezar a escribir en él, al mandar sus cartas a las secciones de correos o buzón del periódico, pero también al enviar crónicas, reportajes o hasta artículos que regularmente son recuperados para su publicación, en esa medida ellos mismos se convierten un poco en ‘autores’ o ‘escritores’ dentro del periódico, quebrando de este modo la antigua rígida barrera entre escritor y lector.

Y sucede exactamente lo mismo en el cine, en donde para nada es infrecuente que los propios espectadores lleguen a participar como extras en las películas que involucran la filmación de actos multitudinarios, con lo cual el espectador de la obra cinematográfica se vuelve también un poquito ‘actor’, disolviendo de alguna forma la igualmente rígida y cerrada frontera anterior entre espectador y actor. Además, en la medida en que es el público de cine el que recibe la película y la juzga, asistimos de este modo a un claro proceso de democratización y socialización masiva del juicio artístico. Pues ahora el actor ya no es juzgado solamente por su director, o también por el pequeño público que en vivo presencia su desempeño actoral, sino por los millones y millones de sus espectadores,

elevados ahora a la condición de jueces calificados para dictaminar y juzgar su trabajo como actor.

Y algo semejante ocurre con la fotografía, en donde cualquier observador de la foto, puede devenir también, él mismo fotógrafo, en la medida en que cualquiera de nosotros puede tomar y utilizar una cámara fotográfica para tratar de reproducir o igualar, e incluso hasta para intentar superar a las imágenes que la propia fotografía nos presenta, proceso que una vez más pone en cuestión el estatuto del artista, lo mismo que la frontera entre él y sus miles de espectadores.

Igualmente, va a modificarse totalmente el estatuto del actor dentro del cine, al volverse más que un verdadero actor en el sentido antiguo del actor de teatro, lo que Benjamin preferirá calificar con el término de intérprete del cine, o intérprete de la actuación cinematográfica. Un tema sobre el que nuestro autor va a extenderse con cuidado y ampliamente, para explicar las evidentes y fundamentales diferencias que existen entre ese actor de la obra de teatro y el actor o intérprete de la película, en una lógica que persigue descubrir tanto los indudables progresos que implica, en este específico sentido, el nacimiento del cine, pero también los claros retrocesos que acompañan ese mismo surgimiento. Entonces, Benjamin afirma desde el inicio, que la más mediocre representación de una obra de teatro es, en un cierto sentido, superior a la mejor película. Y lo es, precisamente, porque la película carece del elemento *vivo* que sí está presente siempre en la representación teatral.

Diferencia que es fundamental y cargada de consecuencias, pues en la obra de teatro el actor mantiene siempre una relación *directa* con su propio público, lo que le permite reaccionar a las respuestas del mismo, modificando incluso si es necesario y sobre la marcha su propia actuación, algo que en el cine está completamente excluido. Además toda el aura que rodea a la representación teatral, cuando el público puede ver personalmente al actor antes y después de la presentación de la obra, y lo observa transfigurarse en la escena, y lo saluda y felicita en su camerino al final, todo eso se pierde también en el caso del actor o intérprete de la obra de cine. Incluso, y de manera más profunda, Benjamin va a señalar que en esa representación *viva* del actor de teatro, sobrevive siempre un vínculo que evoca, necesariamente, a la primera y original representación de esa misma obra, la que nos remite así también a la conexión de esa representación teatral con su contexto de creación original y con la propia tradición.

Por ejemplo, cada vez que observamos una puesta en escena del célebre *Fausto*, ésta nos remite a la que fue su primera representación en tiempos del propio Goethe, en la cual todos sabían que el personaje de Mefisto, estaba construido en muchas de sus características y comportamientos personales, a partir de las características de un gran amigo personal del mismo Goethe. En cambio en el cine se rompe ese vínculo que la obra de arte mantiene con el contexto específico de su creación, y con las circunstancias en que fue creada, e incluso con la tradición de sus sucesivas exposiciones a lo largo del tiempo y en los diferentes espacios de las mismas.

La supresión entonces de este contacto vivo y directo entre el actor y su público, lleva a Walter Benjamin a afirmar que mientras el actor de teatro tiene que representar, en cada distinta obra de teatro, a un singular y también diferente personaje, siendo capaz de encarnarlo y asumirlo integralmente, en cambio y por su parte el “intérprete o actor de

cine”, no tiene que hacer otra cosa más que ‘representarse a sí mismo’, y en todo caso, ejecutar diestramente las instrucciones del director de cine, expresando adecuadamente sólo las reacciones, las respuestas y las emociones que le son requeridas en cada situación fragmentada, del conjunto de las que constituyen las distintas secuencias o escenas de la película.

En este sentido, son famosas algunas anécdotas que ilustran esta diferencia profunda entre el actor de teatro y el intérprete de cine. Por ejemplo, el hecho de que el intérprete de cine *no* necesita tener clara en la conciencia la trama argumental completa de la película en su conjunto, cosa que en cambio si es absolutamente requerida para el actor de teatro. Pues mientras que el actor de teatro debe saber, perfectamente y en cada momento de la obra, el vínculo que tiene la escena en ese momento representada con el conjunto del drama que se pone en escena, en cambio el intérprete de cine lo único que debe tener muy claro es la emoción, o sentimiento o reacción, que ese día en esa única escena debe representar, pues no es para nada imposible que un día cualquiera se filme la secuencia número seis, y quince días después o hasta tres meses más tarde, se filme la secuencia número tres, dependiendo de las legaciones y escenarios en los que se trabaja en cada momento.

Por eso, al intérprete de cine le basta con ser un ejecutante virtuoso, que sea capaz en esa escena seis de expresar un agudo susto, mientras en la escena tres es invadido y poseído por un inmenso dolor y tristeza, aunque entre la fabricación o filmación de una y otra secuencia puedan mediar varias semanas o varios meses de diferencia. Además, e ilustrando nuevamente como ahora las máquinas o el ‘sistema de aparatos’ reemplazan las habilidades humanas, es claro que si el intérprete no es capaz de expresar adecuadamente un sentimiento, una reacción o una emoción cualquiera, entonces las máquinas lo auxilian de dos maneras: en primer lugar, repitiendo la toma de la misma escena múltiples veces, tres, cinco, o cuarenta veces, las que sean necesarias hasta que el actor logre expresar adecuadamente el sentimiento o emoción requeridos.

Pero también y en casos mas extremos o complicados, y tal y como lo señala Walter Benjamin, si ese actor de cine es incapaz de expresar adecuadamente, por ejemplo la emoción del susto, entonces el director puede recurrir al truco elemental de hacer que cuando el actor está distraído, se dispare una pistola detrás de él, y el actor, que no está prevenido de que eso va a acontecer, tendrá una reacción natural y espontanea, genuina y no actuada, de susto, la que será filmada por un camarógrafo para que después sea fácilmente montada y ensamblada dentro de la trama de la película. Como en el caso famoso de Luis Buñuel, cuando filmaba películas con su esposa Silvia Pinal, y le daba las instrucciones de lo que ella tenía que hacer, ejecutar y expresar en una determinada escena, y cuando ella le preguntaba solicitándole que le explicara la trama general de la película y el sentido que tenía esa escena dentro del conjunto, Buñuel le respondía que no era necesario, y que mientras menos ella comprendiera la trama en su conjunto, mejor podría seguir fielmente sus instrucciones y mejor quedaría la película en su resultado final.<sup>11</sup>

Y si el actor es cada vez más apoyado por los instrumentos, al filmar muchas veces la toma requerida, o al filmar situaciones reales que luego son montadas como si se tratara

---

<sup>11</sup> Sobre esta anécdota, y sus implicaciones, cfr. el ensayo de Bolívar Echeverría, “Una lección sobre Walter Benjamin”, en *Contrahistorias*, núm. 15, México, 2010.

de parte de la actuación, lo mismo que al inducir con elementos del contexto o con el juego de las secuencias anteriores y posteriores de una escena, la expresión o el efecto deseado, entonces nada tiene de extraño que el instrumento mismo pueda, en ciertos momentos o en ciertas escenas, convertirse en actor, lo que Walter Benjamin ilustra con el caso de un reloj que aparece en el centro de una escena de la película, sonando estruendosamente su tic tac, y mostrándonos así que en esta situación, el actor principal es el tiempo y su medición a través del reloj.

Por eso y a partir de estas evidentes diferencias entre el estatuto del actor de teatro y el del intérprete o actor de cine, puede comprenderse el hecho, también subrayado por nuestro autor, de que el tránsito de una condición a otra no sea usualmente exitoso, sino casi siempre fallido. Pues como norma general no existen grandes actores de teatro que después hayan podido convertirse en grandes actores de cine, ni a la inversa, ya que los grandes actores de cine que intentaron actuar ulteriormente en el teatro no pasaron de ser mediocres actores teatrales. Y esto, porque las condiciones requeridas para uno y otro proceso de creación de la obra de arte son tan radicalmente distintas, que dicho tránsito de un campo hacia el otro no es para nada sencillo.

VIII. Si el siglo XX transforma totalmente la función social del arte, y con ello el estatuto completo del objeto de arte, la condición y la función misma del artista, y también el rol específico del actor, igualmente modifica lo que Benjamin llama, de manera para nada inocente, *el proceso de producción de la obra de arte*, o el proceso de creación *material* de dicha obra artística, lo que para él es algo que se muestra plástica y acusadamente en el caso del cine.

Porque más allá de las diferencias que ya hemos señalado entre el actor de teatro y el intérprete de cine, podemos ver también que si comparamos a la obra de teatro en su conjunto, con la película, la primera se nos presenta como una obra fundamentalmente continua, que se desarrolla en una única ejecución y que posee un carácter lineal y esencialmente compacto. En cambio la película, en lo que toca a esta creación de la obra de arte, ya no es un proceso continuo sino fragmentado, que no se desarrolla como una única ejecución, sino que se compone a partir de cientos o hasta miles de tomas, las que después darán lugar al proceso de montaje y edición de la película.

Por eso, el filme no es en este sentido una obra compacta en términos de su creación, ni es tampoco algo lineal, sino por el contrario, es un resultado que se va creando de manera secuencial dentro de un lapso de tiempo extendido, y en diferentes lugares físicos, que pueden ser diferentes países o hasta continentes. Como el ejemplo citado por Benjamin, de una película de Charles Chaplin en la que para obtener los tres mil metros del filme que conocemos nosotros, hubo que filmar ciento veintitrés mil metros, es decir cuarenta veces más del material finalmente retenido y convertido en la obra de arte que como público consumimos.

Además, esa nueva obra de arte cinematográfica es diferente de todas las anteriores obras artísticas en la medida en que la construcción de la película ya *no* está centrada en la habilidad del actor, y ha dejado de girar en torno a él, para conformarse en ese proceso donde ahora el *elemento central* es el 'sistema de aparatos' o máquinas que soportan y estructuran el conjunto de la creación del filme. Por eso, la película ya no depende de las

habilidades del sujeto vivo, del intérprete de cine, sino cada vez más de los múltiples trucos con los que las máquinas colman y complementan las limitaciones de ese actor cinematográfico.

Pues si por ejemplo el director de cine quiere inducir la interpretación del rostro del actor principal de una película, como una expresión de *tristeza*, y este actor es incapaz de lograrla por sí mismo, lo que se hace es construir una secuencia y un contexto en el que quince personajes que rodean a este actor central están expresando tristeza. Entonces la cámara va recorriendo la escena para comenzar mostrando a un niño profundamente triste, luego a una mujer imbuida también de gran tristeza, y después a un viejo y una vieja totalmente desfallecientes, y una niña igualmente triste, lo que provoca que al llegar al enfoque del rostro del personaje principal y en virtud de todas las secuencias y rostros anteriores, nuestro cerebro está ya claramente predispuesto a leer la expresión facial de ese personaje principal, aun cuando no sea muy lograda, en términos de tristeza, en lo que podríamos llamar ‘clave de tristeza’.<sup>12</sup>

Además y en apoyo de esta inducción de una cierta lectura de un rostro o una emoción cualquiera del personaje, entran también en juego los efectos visuales, los efectos musicales, de iluminación, los datos del propio contexto, para provocar y resaltar la emoción deseada que el director pretende entregarnos, y que aún si no es muy bien expresada por el intérprete, puede muy bien ser sustituida por todos estos elementos del contexto.

IX. Como podemos ver, la visión que Walter Benjamin tiene del proceso del surgimiento del cine, y también del cambio del estatuto y de la función social del arte, y con ello, del propio proceso de creación de la obra de arte durante el siglo XX cronológico recién terminado, es una visión que está lejos de concebir a todas estas realidades complejas como situaciones o procesos simplemente lineales o sencillos, o como datos o fenómenos puramente positivos y progresivos.

Porque al conectarse también aquí con las perspectivas más generales desarrolladas por la Escuela de Frankfurt<sup>13</sup>, lo mismo que al reivindicar su propio punto de vista general sobre lo que es el análisis *a contrapelo* de todos los distintos fenómenos, procesos y hechos que él estudia, Benjamin observará e investigará estos procesos del desarrollo del arte en el siglo XX, y del papel del cine dentro de estas nuevas formas del arte, tanto en sus efectos progresivos o positivos, como también en los retrocesos importantes que todo esto implica, y en sus efectos igualmente regresivos y negativos.

---

<sup>12</sup> Este complejo proceso de nuestra mente, que tiende a ‘ajustar’ un elemento de una serie para que sea coherente con el resto de los otros miembros de la serie, logrando así la mayor continuidad de la misma, y sus efectos sobre nuestra percepción artística, es un proceso que ha sido brillantemente analizado por Ernest Gombrich, en su importante libro, *Arte e Ilusión*, Ed. Debate, Madrid, 1998.

<sup>13</sup> Sobre los aportes principales de esta Escuela de Frankfurt, cfr. el interesante texto de Bolívar Echeverría, “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, en revista *ContraHistorias*, num. 15, México, 2010, Martin Jay, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Ed. Taurus, Madrid, 1987, y Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Ed. Siglo XXI, México, 1981. También el texto de Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

Pues no debemos olvidar que ha sido precisamente Benjamin el que al analizar el conjunto de los fenómenos culturales dentro de la sociedad contemporánea, ha terminado recordándonos que también dentro de esta esfera cultural está presente la lucha de clases, para concluir lapidariamente con la afirmación fundamental de que “todo documento de cultura, es al mismo tiempo un documento de barbarie”.<sup>14</sup> Lo que excluye necesariamente que hubiese podido ver al cine en particular, o al arte del siglo XX en general, de una manera ingenua, limitándose a admirar sus aportes o su lado progresivo, sin considerar al mismo tiempo su ‘lado malo’ o efectos e implicaciones regresivas y negativas.

Por eso, Benjamin va a moverse en este análisis del cine y del arte del siglo XX, dentro de una doble y conflictiva evaluación, que partiendo de su carácter como fenómenos contradictorios, implican y producen a la vez progresos importantes, pero también y al mismo tiempo, enormes y significativos retrocesos. Así, si estas nuevas formas del arte avanzan en el sentido de lograr su creciente *socialización* y popularización masiva, mediante el crecimiento espectacular de la escala de su difusión, al mismo tiempo van a transformar la percepción de los consumidores del arte, la que de ser una percepción basada en una contemplación detenida, y en una actitud admirativa que es incluso cercana al culto ritual, va a pasar a convertirse, como lo señala Benjamin, en una “percepción distraída”, asociada a un consumo mucho más superficial de las obras de arte.

De esta manera, al mismo tiempo que se masifica y difunde la presencia de estas obras de arte en la vida de las clases populares, y en la vida cotidiana de las sociedades en general, a través del sistema de museos y de las masivas nuevas salas cinematográficas, se rompe también el vínculo intenso y hasta semiritual del antiguo consumidor de las obras de arte, o el nexo directo y vivo del actor de teatro con su público. También, si este arte del siglo XX, y muy en especial el cine, son un vehículo privilegiado que va preparando a las clases populares para que se adapten a lo que Benjamin llama la ‘segunda técnica’, es decir,

al sistema de aparatos que es esta técnica predominantemente *social* que ya antes hemos mencionado, es cierto igualmente que este nuevo arte y una vez más en especial el arte cinematográfico, será usado por los políticos o por las mismas estrellas de cine de una manera perversa, limitada, empobrecida y sesgada claramente por los códigos de la mercantilización de las obras de arte, y por la lógica de lo que la Escuela de Frankfurt ha llamado la industria cultural.

Y si las nuevas obras de arte cinematográficas, son capaces de llegar a grados de verdadero virtuosismo técnico, y de sofisticación instrumental muy elevada en la creación e incorporación de todo tipo de efectos (visuales, sonoros, de ambientación, de contexto, de animación, etc.), eso no elimina el hecho ya señalado de que la más mediocre puesta en escena de teatro, *viva*, siga siendo superior en un cierto sentido a ese proceso técnico complejo y siempre abierto a nuevas sofisticaciones de la reproducción y construcción de la película.

---

<sup>14</sup> Sobre este punto, véase Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, antes ya citado, y también nuestro ensayo, Carlos Antonio Aguirre Rojas, “Walter Benjamin y las lecciones de una historia vista a contrapelo” en el libro *Retratos para la Historia*, Ed. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), La Habana, 2011.

X. Más allá de los efectos *inmediatos* de este complejo proceso de nacimiento y afirmación de ese nuevo arte que es el cine, efectos que incluyen tanto progresos evidentes como también enormes retrocesos en lo que se refiere al estatuto general mismo del arte, Benjamin va a tratar de avizorar cuales son las posibilidades que todo este conjunto de manifestaciones inmediatas abren, en lo que se refiere al rol general que el arte puede llegar a cumplir en el futuro cercano de la humanidad. Y cuando piensa en el futuro, Benjamin tiene sobre todo en mente la época cercana en la que, una vez emancipada de su costra capitalista, la sociedad humana intentará caminos nuevos y superiores de organización de su propia vida social. ¿Qué puede acontecer con el arte, una vez que el capitalismo haya sido destruido y superado para siempre, y la humanidad liberada sea capaz de establecer una nueva relación, más libre, más rica y más compleja con sus propias creaciones artísticas?

Desde esta crucial pregunta, Benjamin va a plantear que más allá y a pesar de todas estas formas actualmente contradictorias de manifestación del cine y del arte en general, y por debajo de esta extraña mixtura de progreso y retroceso, de mezcla permanente de elementos positivos y negativos, el gran mérito de esta mutación de larga duración de la obra de arte, en lo que corresponde a la función social que ella cumple en el siglo XX, lo más esencial es el hecho de que ella ha logrado, por caminos diversos y bizarros, *incorporar cada vez más la dimensión artística dentro de la vida cotidiana de los hombres comunes*, dentro del vasto conjunto de todos los grupos sociales y las clases proletarias que componen al pueblo.

Y si bien esto dentro del actual capitalismo, vigente aún en escala planetaria, se cumple de una manera deformada, parcial e incompleta, eso no impide que ésta incorporación del arte dentro de la vida cotidiana, y dentro de la vida social de las grandes masas, anuncie ya, efectivamente, un posible futuro en el cual la actividad que hoy llamamos 'arte' podrá 'disolverse' dentro de la vida misma de los hombres, incorporándose a ella como una más de sus dimensiones regulares, y potenciándola para enriquecerla y complejizarla, tal y como lo soñaron y postularon diversas corrientes artísticas del siglo XX, desde el propio surrealismo hasta el situacionismo.

Porque la idea profunda de Walter Benjamin va precisamente en este mismo sentido, de plantear que debemos *cuestionar* y *quebrar* la distinción que hoy existe entre lo que asumimos como vida cotidiana normal y lo que consideramos la esfera singular del arte, cuestionamiento y ruptura que además, ya está siendo incipientemente esbozado por los cambios actuales del arte y por la función específica del cine dentro de nuestras sociedades actuales. Pues ya hemos llegado al punto en que se impone preguntarnos ¿por qué el arte tiene que ser una actividad *especial*, realizada por personajes *excepcionales*, y cuyos resultados son consumidos de manera *pasiva* por las pequeñas élites o también por las grandes mayorías, actividad que se afirma siempre como algo diferente y separado de esa vida cotidiana? ¿Por qué ese arte no puede integrarse como una dimensión más de la propia vida cotidiana?

En esta lógica, quebrar esa separación y 'disolver' el arte dentro de la vida cotidiana, implicaría también romper y superar la distinción entre hombre común y artista, tratando de lograr el objetivo de hacer de todo ser humano un artista. Es decir, de construir una sociedad libre de explotación, de discriminación, de despotismo, de desigualdad, en la

que todos sus miembros son artistas, una sociedad de artistas en donde todos son al mismo tiempo productores y consumidores del arte. Lo que, naturalmente, nos llevaría también a cuestionar la distinción, que se ha mantenido hasta hoy, entre alta cultura y baja cultura o cultura popular, y también entre el supuesto arte y la artesanía, o entre el llamado ‘gran teatro’ y el teatro popular, así como entre los productos supuestamente excelsos y maravillosos de las élites, y el supuesto folklor y las distintas formas de expresión artística de esas clases populares<sup>15</sup>.

Se trataría entonces de una sociedad donde el arte no es más que una dimensión más de la vida social misma, y en donde la formación de todos los seres humanos incluye también su formación como artistas, además de la creación de los espacios necesarios para su expresión artística en múltiples campos, una sociedad liberada que *no distingue* el arte como actividad especial monopolizada por unos pocos, sino que lo concibe como facultad o patrimonio universal de todo el género humano en su conjunto.

Una sociedad que como lo dice el propio Benjamin, citando a Fourier, ha aprendido a dominar completamente esa ‘segunda técnica social’, poniéndola ahora al servicio del hombre. Una nueva organización social de los hombres, en donde no solamente el arte es ya parte de la vida cotidiana misma, sino en donde la humanidad, gracias al uso de esa nueva técnica, puede por ejemplo tener cuatro soles y siete lunas, y consagrarse a construir un ‘nuevo mundo amoroso’, y dedicarse a gozar, a ser libre y a ser, por fin, realmente feliz.

Ciudad de México, 26 de febrero de 2011

### Bibliografía

Bolívar Echeverría, *Siete Aproximaciones a Walter Benjamin*, Ed. Desde Abajo, Colombia, 2010

----- “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, en revista *ContraHistorias*, num. 15, México, 2010

Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Fernand Braudel y las ciencias humanas*, Ed. Instituto Politécnico Nacional, México, 201

----- “Entre Marx y Braudel: hacer la historia, saber la historia” en la revista *Cuadernos Políticos*, num. 48, México, 1986

---

<sup>15</sup> Sobre este tema de cuestionar y reproponer formas distintas de evaluar esa relación secular y milenaria entre alta y baja cultura, han avanzado varios autores. Mencionemos entre ellos a Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1991, y Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

----- “La larga duración: *in illo tempore et nunc*” en el libro *Segundas Jornadas Braudelianas*, Ed. Instituto Mora, México, 1995

Carlos Marx, *La ideología alemana*, Ed. Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1973

Fernand Braudel, “Historia y ciencias sociales. La larga duración”, en *Escritos sobre historia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1991,

Ernest Gombrich, en su importante libro, *Arte e Ilusión*, Ed. Debate, Madrid, 1998

Hannah Arendt, “Walter Benjamin. 1892 -1940” en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990, Pierre Missac, *Walter Benjamin. De un siglo al otro*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1988

Martin Jay, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Ed. Taurus, Madrid, 1987

Norbert Elías, *Sobre el tiempo*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997

Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Ed. Visor, Madrid, 1995

----- *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Ed. Siglo XXI, México, 1981

Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

Walter Benjamin, “Sulla situazione della cinematografia in Russia” en *Opere Complete. II. Scritti 1923 – 1927*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 2001

----- “Crisi del romanzo” en *Opere Complete. IV. Scritti 1930 – 1931*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 2002

----- “Scienza dell’Arte rigorosa [prima stesura]” en *Opere Complete. V. Scritti 1932 – 1933*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 2003, “El narrador” en *Iluminaciones IV*, Ed. Taurus, Madrid, 1998,

----- *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1998

Recibido: 21 julio 2011

Aceptado: 5 diciembre 2011