

La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital

Resumen

Este artículo se propone examinar la noción benjaminiana de reproductibilidad en las condiciones generadas por la expansión de las tecnologías digitales en la época de la hipermodernidad. Más que un escrito sobre Walter Benjamin, se trata de un ensayo inspirado en la heurística y las correspondencias implícitas en la obra de este gran pensador frankfurtiano para interpelar el presente de la cultura planetaria instilada cotidianamente por las nuevas mnemotecnologías.

Palabras Clave: Hiperreproductibilidad; arte; flujos; digital; mediación.

Abstract

The work of art in the age of digital hyperreproduction

This article aims to examine the benjaminian notion of reproductibility in the conditions generated by the spreading of digital technologies in the age of hypermodernity. More than a study on Walter Benjamin, it is an

essay inspired by heuristics and the correspondences implicit in the work of the great thinker of the Frankfurt School in order to question the present moment of planetary culture, as pervaded day-to-day by the new mnemotechnologies.

Keywords: hyperreproduction; art; flux; digital; media.

Résumé

L'œuvre d'art à l'âge de son hyperréproductibilité numérique

Cet article examine la notion de reproductibilité chez Walter Benjamin dans le contexte de l'expansion des technologies numériques à l'âge de l'hypermodernité. Plus qu'une étude sur Benjamin, ce travail est un essai inspiré par l'heuristique présente dans ses travaux. Walter Benjamin fournit des outils théoriques qui permettent d'interpeller la culture mondiale actuelle, pénétrée par les nouvelles mnémotechnologies.

Mots clés: hyperréproductibilité; art; flux; numérique; médiation.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles:
L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers
Correspondances
Charles Baudelaire

1. La iluminación profana

La obra de Walter Benjamin ha sido objeto de numerosos estudios y no pocos equívocos. La razón de esto la encontramos tanto en la pluralidad de fuentes que alimentaron su pensamiento como en el modo singular de conjugarlas en su escritura. El escrito que ahora nos interesa, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit* (1936, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad*

técnica)¹, no está exento de esta singularidad que es, al mismo tiempo, su profunda riqueza.

Si bien debemos reconocer que en el complejo pensamiento de Benjamin hay elementos de teología, filología, teoría de la experiencia y materialismo dialéctico, estas procedencias diversas se anudan en torno a un centro de gravedad, la teoría estética². Esto supone ya una dificultad, pues en la época era fácil reconocer lo estético en la pintura, la poesía o la crítica literaria, pero no tanto en "otros objetos": la obra de arte sin más, la fotografía o el cine. De acuerdo con nuestra hipótesis, lo que Benjamin llama tempranamente en la década de los treinta del siglo veinte "teoría estética" es una nueva hermenéutica crítica cuya heurística no podría sino fundarse sobre conceptos totalmente nuevos y originales, por de pronto, ligar la noción de estética a su sentido etimológico, *aísthesis*, en cuanto compromiso perceptual, es decir, corporal³. En último trámite, el esfuerzo de Benjamin configura uno de los primeros estudios serios en torno a los "modos de significación"⁴.

Es interesante destacar que el célebre escrito de Walter Benjamin en torno a "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" comienza con una cita de Paul Valéry del escrito titulado *La conquête de l'ubiquité* en la que se nos advierte:

En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del co-

- 1 Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 17-59.
- 2 En el curriculum que Benjamin redactó en 1925 con motivo de su tesis de habilitación declaraba: "la estética representa el centro de gravedad de mis intereses científicos". Véase Fernández Martorell (1992, p. 155).
- 3 Este punto de vista ha encontrado eco en las ciencias sociales y, hoy por hoy, son muchos los teóricos que han avanzado en esa dirección. Así, Giddens (1995) escribe: "La percepción nace de una continuidad espacial y temporal, organizada como tal de una manera activa por el que percibe. El principal punto de referencia no puede ser ni el sentido aislado ni el percipiente contemplativo, sino el cuerpo en sus empeños activos con los mundos material y social. Esquemas perceptuales son formatos con base neurológica por cuyo intermedio se elabora de continuo la temporalidad de una experiencia" (p. 82).
- 4 La hermenéutica benjaminiana procede analógicamente, mediante imágenes y alegorías, estableciendo *correspondances* para construir sutiles "figuras" que abren vastos territorios para su exploración: entre ellos, los *modos de significación*.

nocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte. (Valéry, 1934, cp. Benjamin, 1973, p. 17).

Podríamos aventurar que el escrito de Benjamin no es sino el desarrollo dialéctico de esta cita en la que se inspira nuestro autor. Debemos destacar que la cita constituye parte de su estrategia escritural, cuestión que ha sido reconocida por gran parte de sus exegetas. La cita es un dispositivo central en la escritura benjaminiana, al punto de que se ha hablado del “método Benjamin” con reminiscencias claras del modo surrealista, como escribe Sarlo:

Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia, varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido, exigiéndolas. (Sarlo, 2006, p. 28).

Notemos que Valéry reconoce una mutación radical en aquella parte física de la obra de arte, de ello se puede colegir que es precisamente aquí donde radica una nueva cuestión estética: en la materialidad significativa de la obra. No sólo eso, además es capaz de advertir la tremenda transformación operada en el arte europeo desde 1890 hasta 1930, en una cierta concepción espacio-temporal que podríamos resumir en el arte cinético y en la forma matricial del *collage*. Para decirlo en pocas palabras, Valéry anuncia una nueva fenomenología producida por los dispositivos tecno-expresivos de la modernidad estética. Benjamin será el encargado de crear la nueva teoría que dé cuenta de esta condición inédita de la obra de arte y lo hará apelando a la materialidad de la obra, por oposición a cualquier reclamo idea-

lista en torno a la genialidad, el misterio y a su eventual uso, en dicho contexto histórico, en un sentido *fascista* ⁵.

Reconocer en Benjamin a un pensador de raigambre materialista supone el riesgo de una concepción vulgar acerca de lo que esto significa⁶. Para hacerle justicia al autor, es imprescindible aclarar que el materialismo benjaminiano es, en primer lugar, una opción epistemológica, un conjunto de supuestos de investigación que adopta a lo largo de su tesis y cuyo principio axial es, por cierto, la reproductibilidad técnica. Con ello, Benjamin elabora una teoría sobre la condición de la obra de arte en el seno de las sociedades industriales, en su dimensión económico cultural, pero, principalmente, en los modos de significación, proponiendo en suma las coordenadas de un nuevo régimen de significación. Un segundo aspecto que debe ser esclarecido es el alcance de esta opción epistemológica materialista. Cuando Benjamin escribe sobre el *surréalisme* en 1929, reconoce en este movimiento una "experiencia" y un grito libertario comparable al de Bakunin, un distanciamiento de cualquier iluminación religiosa, no para caer en un mundo material sin horizontes ni altura sino para superarla.

Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefactos. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria. (Benjamin, 1988, p. 46).

En este sentido, el discurso de Benjamin muestra un parentesco con las tesis de André Breton y los surrealistas en cuanto a entender el materialismo como una antropología filosófica asentada en la experiencia y la exploración. Si bien la palabra *surréalisme* se asocia de inmediato con la estética, debemos aclarar que se trata de una visión

5 Como afirma Hauser (1980): "La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad". (tomo III, p. 265).

6 "Benjamin mantuvo siempre la tensión entre una perspectiva materialista y una dimensión utópica, moral, que debe capturar en el pasado la huella de la exploración (o de la barbarie, para decirlo con sus palabras) para redimirla". (Sarlo, 2006, p. 44).

que, en rigor, excede con mucho el dominio artístico, en su sentido tradicional.

Cuando los surrealistas hablan de poesía, se refieren a una cierta actividad del espíritu. Esto permite que sea posible un poeta que no haya escrito jamás un verso. En un panfleto de 1925 se lee: "Nada tenemos que ver con la literatura... El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece". (Nadeau, 1975, p. 94). Las metas de la actividad surrealista pueden entenderse en dos sentidos que coexisten en Breton: por una parte se aspira a la redención social del hombre, pero al mismo tiempo, a su liberación moral en el más amplio sentido del término. "Transformar el mundo", según el imperativo revolucionario marxista, pero, al mismo tiempo, *Changer la vie* como reclamó Rimbaud, he ahí la verdadera *mot d'ordre* surrealista.

Los surrealistas emplearán varias técnicas para acceder a las profundidades de la psique. Entre ellas destacan tres: la escritura automática, el cadáver exquisito, el resumen de sueños. La escritura automática supone dejar fluir la pluma sin un control consciente explícito, se trata "del registro sin control de los estados de ánimo, de las imágenes y de las palabras" (*l'enregistrement incontrôlé des états d'âme, des images et des mots*. Lagarde y Michard, 1969, p. 347) y de este registro surge aleatoriamente lo insólito, lo inesperado. El cadáver exquisito –llamado así por aquel verso nacido de un trabajo colectivo ("El cadáver exquisito beberá del vino nuevo")– intenta yuxtaponer al azar palabras nacidas del encuentro de un grupo de personas en un momento dado. Por último, las imágenes de nuestros sueños serán un material privilegiado para la exploración de lo inconsciente.

El pensamiento de Benjamin, puesto en perspectiva, es tremendamente original y contemporáneo en cuanto se aleja de un cierto funcionalismo marxista⁷ y se aventura en aquello que llama *bildneris-*

7 Como Neumann y Kirchheimer desde la teoría política, Benjamin desarrolló, desde la perspectiva de una teoría de la cultura, concepciones y consideraciones que desbordaban el marco de referencia funcionalista de la teoría crítica. Los tres comprendieron enseguida que los contextos de vida social se integran mediante procesos de interacción social; las concepciones de este tipo desarrolladas por la teoría de la comunicación están anticipadas en la teoría del compromiso político elaborada por Neumann y Kir-

che Phantasie (fantasía imaginal), una aproximación a la subjetividad de masas que bien merece ser revisada a más de medio siglo de distancia:

Como teórico de la cultura, el interés fundamental de Benjamin se refería a los cambios que el proceso de modernización capitalista ocasiona en las estructuras de interacción social, en las formas narrativas del intercambio de experiencias y en las condiciones espaciales de la comunicación, pues estos cambios determinan las condiciones sociales en que el pasado entra a formar parte de la “fantasía imaginal” de las masas y adquiere significados inmediatos en ella [...]. Para Benjamin las condiciones socioeconómicas de una sociedad, las formas de producción e intercambio de mercancías sólo representan el material que desencadena las “fantasías imaginables” de los grupos sociales [...] [de manera que] los horizontes de orientación individuales siempre representan extractos de aquellos mundos específicos de los grupos que se configuran independientemente en procesos de interacción comunicativa, y que perviven en las fuerzas de la “fantasía imaginal”. (Honneth, 1991, pp. 469-470).

Así, entonces, el gesto benjaminiano radica en un nuevo modo de concebir los procesos histórico-culturales, una hermenéutica *sui generis* cuyo parentesco con la poética surrealista no es casual⁸.

2. Reproductibilidad y modos de significación

Leer la obra de Benjamin plantea un sinnúmero de dificultades, una de las cuales se encuentra en la novedad radical de su planteamiento. Esto se relaciona con los niveles de análisis que propone Benjamin frente a un régimen de significación naciente, como el que anunciaba el cine, por ejemplo, en contraste con la visión de Adorno y Horkheimer. Mientras éstos estructuraron un discurso cuyo foco era la dimensión

chheimer, así como en el concepto de experiencia social desarrollado por Benjamin en su sociología de la cultura. (V. Honneth, 1991).

8 “El legado legítimo de las obras de Benjamin no implicaría arrancar sus intuiciones para insertarlas en el aparato histórico-cultural tradicional, ni tampoco ‘actualizarlas’ con una pocas palabras nostálgicas [...]. Por el contrario, consistiría en imitar su gesto revolucionario”. (Buck-Morss, 2005, p. 78. ¿Es esta la referencia? ¿Se trata de una cita textual?).

económico cultural, en cuanto a nuevos modos de producción y redes de distribución, así como condiciones objetivas para la recepción-consumo de bienes simbólicos en sociedades tardocapitalistas, Benjamin inaugura una reflexión sobre los "modos de significación" inherentes a la nueva economía cultural. Los modos de significación dan cuenta, justamente, de la "experiencia" cuyo fundamento no podría ser sino perceptual y cognitivo, esto es, la configuración del *sensorium* en una sociedad en que la tecnología y la industrialización son la mediaciones de cualquier percepción posible. La lectura de Benjamin que proponemos encuentra su asidero explícito en la hipótesis que anima todo su escrito: "Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial" (Benjamin, 1973, p. 24). Por lo tanto la empresa del investigador no puede ser otra que "poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad" (Benjamin, 1973, p. 24).

Una mirada tal fue vista con desconfianza por sus pares, tanto por su oscuro método como por su particular modo de entender la cultura⁹. Como refiere Martín-Barbero: "Adorno y Habermas lo acusan de no dar cuenta de las mediaciones, de saltar de la economía a la literatura y de ésta a la política fragmentariamente. Y acusan de esto a Benjamin, que fue pionero en vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del *sensorium*, de los modos de percepción, de la experiencia social". (Martín-Barbero, 1991, p. 56).

Uno de los grandes aportes del pensamiento benjaminiano surge de un conjunto de categorías en torno a los nuevos modos de significación que modifican sustancialmente las prácticas sociales gracias a la irrupción de un potencial de reproductibilidad desconocido hasta entonces, esto es, tecnologías revolucionarias –la fotografía y el cine– que transforman las condiciones de posibilidad de la memoria y archivo. Como nos advierte Cadava:

9 Implícita en las obras de Benjamin está una detallada y consistente teoría de la educación materialista que haría posible esa rearticulación de la cultura, de ideología a arma revolucionaria. Esta teoría implicaba la transformación de las "mercancías" culturales en lo que él llamaba "imágenes dialécticas". (V. Buck-Morss, 2005, p. 18).

[...] la fotografía –que Benjamin entiende como el primer medio verdaderamente revolucionario de reproducción– es un problema que no concierne sólo a la historiografía, a la historia del concepto de memoria, sino también a la historia general de la formación de los conceptos [...]. Lo que se pone en juego aquí son los problemas de la memoria artificial y de las formas modernas de archivo, que hoy afectan todos los aspectos de nuestra relación con el mundo, con una velocidad y en una dimensión inédita en épocas anteriores. (Cadava, 2006, p. 19).

Si entendemos el aporte de Benjamin como un primer avance para esclarecer el vínculo entre reproductibilidad técnica y memoria, sea en cuanto “sistema retencional terciario” (registro), sea como “memoria psíquica”, podemos ponderar la originalidad y alcance del pensamiento benjaminiano.

Para nuestro autor, en coincidencia con Adorno –aunque en una posición mucho más marginal dentro de la Escuela de Frankfurt–, la reproducción técnica de la obra de arte significaba la destrucción del modo aureático de existencia de la obra artística:

Como Adorno y Horkheimer, Benjamin pensaba al principio que el surgimiento de la industria de la cultura era un proceso de destrucción de la obra de arte autónoma en la medida en que los productos del trabajo artístico son reproducibles técnicamente, pierden el aura cültica que previamente lo elevaba como una sagrada reliquia, por encima del profano mundo cotidiano del espectador [...]. Sin embargo, las diferencias de opinión [...] no se desencadenaron por la identificación de estas tendencias de la evolución cultural, sino por la valoración de la conducta receptiva que engendran. (Honneth, 1991, p. 467).

En efecto, mientras Adorno veía en la reproducción técnica una “desestificación del arte”, Benjamin creía ver la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte.

En América Latina, quien lleva esta lectura a sus últimas consecuencias es Martín-Barbero, quien cree advertir en el pensamiento benjaminiano una “historia de la recepción”, de tal modo que:

De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentir las cosas lejos. Ahora las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese "sentir", esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa. (Martín-Barbero, 1991, p. 58).

Frente a una lectura como ésta, se impone cierta prudencia. Podríamos aventurar que el optimismo teórico de Martín-Barbero es una lectura *datée* característica de la década de los ochenta del siglo pasado que pretende hacer de la cultura el espacio de hegemonía y de lucha.

A partir de de esta proximidad psíquica y social reclamada por las vanguardias y hecha experiencia cotidiana gracias a la irrupción creciente de ciertas tecnologías, nada autoriza a colegir en principio, de buenas a primeras, la instauración de un contenido igualitario que, en una suprema expresión de optimismo teórico, redundaría en un redescubrimiento de la cultura popular y en una reconfiguración de la cultura como espacio de hegemonía. No podemos olvidar que el igualitarismo se encuentra en la raíz misma de la mitología burguesa, cuya figura más contemporánea es el "consumidor" o "usuario", expresión última del *homo aequalis* como protagonista de toda suerte de populismos políticos y mediáticos. Asistimos más bien al fenómeno de la despolitización creciente de masas, en cuanto las sociedades de consumo son capaces de abolir el carácter de clase en la fantasía imaginal de las sociedades burguesas en el tardocapitalismo, mediante aquello que Barthes llamó "ex - nominación"¹⁰.

10 El proceso de ex-nominación ha abolido toda referencia al concepto de clase y en su lugar se establece un énfasis en la forma de vida; el concepto omniabarcante de la clase se debilita y cede espacio a otras formas de autodefinición, focalizadas en rasgos culturales más específicos. La pluralidad de microdiscursos es una realidad de dos caras. Por una parte ha emancipado a las nuevas generaciones de una visión holística y unidimensional, que diluye los problemas cotidianos e inmediatos en la abstracción teórico-ideológica; por otra parte, los microdiscursos pueden convertirse con facilidad en pseudorreligiones sectarias, ajenas a los problemas generales del ciudadano. Más todavía, se puede llegar a microdiscursos intraducibles, exclusivos y excluyentes. (V. Cuadra, 2003, p. 24).

En América Latina, en la actualidad, está surgiendo un interesante replanteamiento de fondo sobre la cuestión de la defensa de lo popular, que durante décadas se mantuvo como un principio incuestionable exento de matices, Rodríguez Breijo se pregunta:

¿Tiene sentido defender algo que probablemente ya ni existe y que pierde su sentido en una sociedad donde las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, y donde lo popular ya no es vivido, ni siquiera por los sujetos populares con una “complacencia melancólica hacia las tradiciones”? ¿Aferrarse a eso no será cegarse ante los cambios que han ido redefiniendo a estas tradiciones en las sociedades industriales y urbanas? (Rodríguez Breijo, 2005, p. 107).

Sea cual fuere la respuesta que pudiéramos ofrecer a estas interrogantes, lo cierto es que la hiperindustrialización de la cultura, rostro mediático de la globalización, representa un riesgo creciente en lo político y en lo cultural en nuestra región y reclama una nueva síntesis para nuevas respuestas, como nunca antes, un acto genuino de imaginación teórica¹¹.

En una primera aproximación, el ensayo de Benjamin comienza por reconocer que la reproducción técnica es de antigua data, nos recuerda que en el mundo griego, por ejemplo, tomó la modalidad de la fundición de bronce y el acuñamiento de monedas, lo mismo luego con la xilografía con respecto al dibujo y, desde luego, la imprenta como reproductibilidad técnica de la escritura. Asimismo, nos trae a la memoria el grabado en cobre, el aguafuerte y más tardíamente durante el siglo diecinueve la litografía. Sin embargo, la reproducción técnica entraña de manera ineluctable una carencia que no es otra que “la autenticidad”, esto es, el “aquí y ahora” del original, una autenticidad en cuanto autoridad plena frente a la reproducción, incapaz de reproducir, precisamente, la autenticidad. Benjamin propone el

11 Lorenzo Vilches, citando a Hills ha expuesto descarnadamente el riesgo latinoamericano frente a la hiperindustrialización: “Es muy posible que en Latinoamérica se vuelva al pasado y que se verifique la afirmación de J. Hills de que ‘allí donde la empresa privada posee tanto la infraestructura doméstica como los enlaces internacionales, los países en vías de desarrollo vuelvan a su anterior condición de colonias’”. (Hills, 1994, cp. Vilchez, 2001, p. 28).

término “aura” como síntesis de aquellas carencias: falta de autenticidad, carencia de testificación histórica: “Resumiendo todas estas carencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”. (Benjamin, 1973, p. 22).

Esta hipótesis de trabajo se extiende más allá del arte para caracterizar una cultura entera en cuanto la reproducción técnica desvincula los objetos reproducidos del ámbito de la tradición. En la actualidad, la reproductibilidad ya no sería una mera posibilidad empírica sino un cambio en el sentido de la reproducción misma: “La reproducción técnica de la obra de arte”, señala Benjamin, “es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones, muy distantes los unos de los otros, pero con intensidad creciente” (Benjamin, 1973, p. 18). Ese “algo nuevo” a lo que se refiere aquí Benjamin no es entonces meramente “la reproducción como una posibilidad empírica, un hecho que estuvo siempre presente, en mayor o menor medida, ya que las obras de arte siempre pudieron ser copiadas”, sino como sugiere Weber

un cambio estructural en el sentido de la reproducción misma [...]. Lo que interesa a Benjamin y lo que considera históricamente “nuevo” es el proceso por el cual las técnicas de reproducción influyen de manera creciente y, de hecho, determinan, la estructura misma de la obra de arte. (Cadava, 2006, p. 96).

La reproducción, efectivamente, no reconoce contexto o situación alguna y representa, como dirá Benjamin, “una conmoción de la tradición” (1973, p. 23). Esta descontextualización posibilitada por las técnicas de reproducción desconstruye la unicidad de la obra de arte en cuanto diluye el ensamblamiento de ésta con cualquier tradición. El objeto fuera de contexto ya no es susceptible de una “función ritual”, sea éste mágico, religioso o secularizado. Como afirma nuestro autor: “[...] por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”. (1973, p. 27).

Las consecuencias de este nuevo estatus del arte se pueden sintetizar en dos aspectos. Primero, hay un cambio radical en la función misma del arte: expurgado de su fundamentación ritual se impone

una praxis distinta, a saber: la praxis política. Segundo, en la obra artística decrece el “valor cultural” y se acrecienta el “valor exhibitivo”. En palabras del filósofo:

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza (Benjamin, 1973, p. 30).

3. Shock, tiempo y flujos

Resulta interesante el alcance que hace Benjamin al valor cultural inmanente a las fotografías de nuestros seres queridos, pues el retrato hace vibrar el aura en el rostro humano¹². Atget, empero, retiene hacia 1900 las calles vacías de París, hipertrofiando el valor exhibitivo, anunciando lo que sería la revista ilustrada con sus notas al pie. La época de la reproductibilidad técnica le quita al arte su dimensión cultural y su autonomía. Como sostiene Berger: “Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo –o mejor, sacar las imágenes que reproducen– de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas”. (Berger et al., 1980, p. 41).

Durante la primera mitad del siglo veinte, la tecnología audiovisual se desarrolló en torno al cine que, a su vez, es una ampliación y perfeccionamiento de la fotografía analógica y la fonografía, imponiendo la dimensión cinética mediante la secuencia de fotogramas. Así, el cine permitió por vez primera la narración con sonidos e imágenes en movimiento, mediante la proyección lumínica, adquiriendo un total protagonismo en la industrialización de la cultura. Benjamin pensaba

¹² En la misma línea de pensamiento, Sontag escribe: “Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas”. (V. Sontag, 1996, p. 80).

que con el cine asistíamos a la mediación tecnológica de la experiencia, o si se quiere a una industrialización de la percepción. Como afirma Buck-Morss:

Benjamin sostenía que el siglo diecinueve había presenciado una crisis en la percepción como resultado de la industrialización. Esta crisis estaba caracterizada por la aceleración del tiempo, un cambio desde la época de los pasajes, cuando los coches de caballos todavía no toleran la competencia de los peatones, hasta la de los automóviles, cuando la velocidad de los medios de transporte [...] sobrepasa las necesidades [...]. La industrialización de la percepción era también evidente en la fragmentación del espacio. La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana eran una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y estímulos similares al *shock*. (Buck-Morss, 2005, p. 69).

Tratemos de examinar en qué consistiría ese *shock* y qué implicaciones podría tener en la cultura actual.

El cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, tales entidades *son* en cuanto *siendo*. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “objetos temporales”:

Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso. Este objeto temporal, en tanto que flujo, coincide con el flujo de la conciencia del que es el objeto –la conciencia del espectador. (Stiegler, 2004, tomo 3, p. 14).

Siguiendo la argumentación de Stiegler, habría que decir que el cine produce una doble coincidencia: por una parte conjuga pasado y realidad de modo fotofonográfico, creando un “efecto de realidad”, y al mismo tiempo, hace coincidir el flujo temporal del filme con el flujo de la conciencia del espectador, produciendo una “sincronización” o “adopción completa” del tiempo de la película. En suma,

[...] la característica de los objetos temporales es que el transcurso de su flujo coincide “punto por punto” con el transcurso del flujo de la conciencia del que son el objeto –lo que quiere decir que la conciencia del objeto adopta el tiempo de este objeto: su tiempo es el del objeto, *proceso de adopción*, a partir del cual se hace posible el fenómeno de identificación típica del cine (Stiegler, 2004, tomo 3, p. 14, tomo 3 p. 47).

El protagonismo del cine será opacado por la irrupción de la televisión durante la segunda mitad del siglo pasado. Si el cine permitió la sincronización de los flujos de conciencia con los flujos temporales inmanentes al filme, será la transmisión televisiva la que llevará la sincronización a su plenitud, pues aporta la transmisión “en tiempo real” de “megaobjetos temporales”. Bastará pensar en la gran final del Campeonato Mundial de Fútbol, Alemania 2006. Un público hipermasivo y disperso por todo el orbe, es capaz de captar el mismo objeto temporal, devenido por lo mismo megaobjeto, de manera simultánea e instantánea, es decir, “en directo”. Como sentencia Stiegler: “Estos dos efectos propiamente televisivos transforman tanto la naturaleza del propio acontecimiento como la vida más íntima de los habitantes del territorio” (Stiegler, 2004, tomo 3, p. 48).

En la hora presente, el potencial de reproductibilidad ha sido elevado exponencialmente debido a la irrupción de las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Esta suerte de “hiperreproductibilidad”, como la denomina Stiegler, encuentra su fundamento en la diseminación de tecnologías masivas que instituyen nuevas prácticas sociales:

La tecnología *digital* permite reproducir cualquier tipo de dato *sin degradación de señal* con unos medios técnicos que se convierten ellos mismos en bienes ordinarios de gran consumo: la reproducción digital se convierte en una práctica social intensa que alimenta las redes mundiales porque es simplemente *la condición de la posibilidad del sistema mnemotécnico mundial*. (Stiegler, 2004, tomo 3, p. 355).

Si a esto sumamos las posibilidades casi ilimitadas de simulaciones, manipulaciones y la interoperabilidad que permiten los sistemas de transmisión, habría que concluir con Stiegler:

La hiperreproductibilidad, que resulta de la generalización de las tecnologías numéricas, constituye al mismo tiempo una hiperindustrialización de la cultura, es decir, una integración industrial de todas las formas de actividades humanas en torno a las industrias de programas, encargadas de promover los “servicios” que forman la realidad económica específica de esta época hiperindustrial, en

la que lo que antes era el hecho ya sea de servicios públicos, de iniciativas económicas independientes o el hecho de actividades domésticas es sistemáticamente invertido por “el mercado”. (Stiegler, 2004, tomo 3, p. 356).

La reproducción técnica y la masificación de la cultura fue advertida por Paul Valéry, cuya cita pareciera estar hecha para caracterizar la televisión:

Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan. (Valéry, 1935, cp. Benjamin, 1973, p. 20).

Benjamin advierte que esta nueva forma de reproducción rompe con la presencia irrepetible e instala la presencia masiva, poniendo así lo reproducido fuera de su situación para ir al encuentro del destinatario. La televisión ha llevado a efecto la formulación universal propuesta por Benjamin en cuanto a que “[...] la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, 1973, p. 22). No sólo eso, habría que repetir con nuestro teórico lo mismo que pensó respecto del 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” (Ibídem, p. 23).

La sincronización de los flujos temporales nos permite “adoptar” el tiempo del objeto. Sin embargo, para que esto haya llegado a ser posible hay una suerte de *training* sensorial de masas, una apropiación de ciertos modos de significación que se encuentran inscritos como exigencias para un narratario y que se exteriorizan como principios formales de montaje. En este sentido, el *shock* es susceptible de ser entendido como un nuevo modo de experimentar la calendariedad y la cardinalidad. En una línea próxima, Cadava (1980) escribe:

El advenimiento de la experiencia del *shock* como una fuerza elemental en la vida cotidiana a mediados del siglo diecinueve –sugiere Benjamin–, transforma toda la estructura de la existencia humana.

En la medida en que Benjamin identifica este proceso de transformación con las tecnologías que han sometido “el sistema sensorial del hombre a un complejo *training*” y que incluyen la invención de los fósforos y del teléfono, la transmisión técnica de información a través de periódicos y anuncios, y nuestro bombardeo en el tráfico y las multitudes, individualiza a la fotografía y al cine como medios que –en sus técnicas de corte rápido, múltiples ángulos de cámara, instantáneos– elevan la experiencia del *shock*, a un principio formal [...]. (p. 178).

En la era de la hiperreproductibilidad digital, la hiperindustrialización de la cultura representa el régimen de significación contemporáneo, cuya arista económico-cultural puede ser entendida como una hipermediatización. Los hipermedia administrados por grandes conglomerados de la industria de las comunicaciones son los encargados de producir, distribuir y programar el consumo de toda suerte de bienes simbólicos, desde casas editoriales multinacionales a canales televisivos de cobertura planetaria, pasando por la hiperindustria del *entertainment* y todos sus productos derivados. Ahora bien, como todo régimen de significación, el actual posee modos de significación bien definidos que podemos sintetizar bajo el concepto de “virtualización”. Más allá de una presunta alineación de la vida y en un sentido más radical, la virtualización puede ser definida por su potencial genésico, por su capacidad de generar realidad, es decir:

La fundamental dimensión de la reproducción mediática de la realidad no reside ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos, ni en su capacidad manipuladora como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de realidad. A sus estímulos reaccionamos con mayor intensidad que frente a la realidad de la experiencia inmediata. (Subirats, 2001, p. 95).

El *shock* es la imposibilidad de la memoria ante el flujo total de un presente que se expande. Disuelta toda distancia en el imperio del aquí y de ahora, sólo queda en la pantalla suspendido el *still point*, ya no como experiencia poética sino, como sugirió Benjamin, mediante una recepción en la dispersión de la cual la experiencia cinematográfica fue pionera:

Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: "Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movilizadas substituyen a mis pensamientos". De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto del choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo. (Benjamin, 1973, p. 51).

La hiperindustrialización cultural es capaz, precisamente, de fabricar el presente pleno mediante sus flujos audiovisuales "en vivo", que paradójicamente son también olvido. Como nos aclara Stiegler:

Al instaurar un presente permanente en el seno de flujos temporales donde se fabrica hora a hora y minuto a minuto un "recién pasado" mundial, al ser todo ello elaborado por un dispositivo de selección y de retención en directo y en tiempo real sometido totalmente a los cálculos de la máquina informativa, el desarrollo de las industrias de la memoria, de la imaginación y de la información suscita el hecho y el sentimiento de un inmenso agujero de memoria, de una pérdida de relación con el pasado y de una desherencia mundial ahogada en un puré de informaciones de donde se borran los horizontes de espera que constituye el deseo. (Stiegler, tomo 3, p. 115).

Las redes hiperindustriales han hecho del *shock* una experiencia cotidiana, trivial e hipermasiva, convirtiendo en realidad aquella "intuición" benjaminiana, un nuevo *sensorium* de masas que redundará en nuevo modo de significación cuya impronta, según hemos visto, no es otra que la experiencia generalizada de la compresión espacio-temporal.

Hagamos notar que, en efecto, Benjamin ofrece más intuiciones iluminadoras que un trabajo empírico consistente. Esto es así porque, recordemos, su pensamiento no pudo hacerse cargo del enorme potencial que suponía la nueva economía-cultural bajo la forma de una industrialización de la cultura, especialmente, del otro lado del Atlántico. Como apunta muy bien Renato Ortiz:

Cuando Benjamin escribe en los años treinta, los intelectuales alemanes, a pesar de los traumas de la Primera Guerra Mundial y del advenimiento del nazismo, todavía son marcados por la idea de *kultur*, esto es, de un espacio autónomo que escapa a las imposiciones de la "civilización" material y técnica. Al contrario de Adorno y de Horkheimer, Benjamin no conoce la industria cultural ni el autoritarismo del mercado; para los frankfurtianos, esa dimensión sólo puede ser incluida en sus preocupaciones cuando migran a Estados Unidos. Allí, la situación era enteramente otra: es el momento en que la publicidad, el cinematógrafo, la radio, y luego, rápidamente, la televisión, se vuelven medios potentes de legitimación y de difusión cultural. (Ortiz, 2000, p. 124).

Este verdadero descubrimiento es el que realizará Adorno en sus investigaciones junto a Lazarfeld en el proyecto del *Radio Research*, encargado por la Rokefeller Foundation, en los años siguientes.

Epílogo

Al instalar la noción benjaminiana de "reproductibilidad" de la obra de arte en el centro de una reflexión para comprender el presente, emerge un horizonte de comprensión que nos muestra los abismos de una "mutación antropológica" en la que estamos inmersos. Asistimos, en efecto, a una transformación radical de nuestro "régimen de significación". El actual desarrollo tecnocientífico, materializado en la convergencia de redes informáticas, de telecomunicaciones y lenguajes audiovisuales ha hecho posible un nuevo nivel de reproductibilidad tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo. A esto lo hemos llamado hiperreproductibilidad. Esto ha permitido la expansión de una "hiperindustria cultural", red de flujos planetarios por los cuales circula

toda producción simbólica que construye el imaginario de la sociedad global contemporánea.

El nuevo régimen de significación se materializa, desde luego, en una economía cultural cuyos centros de producción y distribución se encuentran en el mundo desarrollado, pero cuyas terminales de consumo despliegan su capilaridad por todo el planeta. Al mismo tiempo y junto a esta nueva economía cultural, se está produciendo una soterrada revolución, sin precedentes, un cambio en los modos de significación. Un nuevo lenguaje de equivalencia digital absorbe y reconfigura los sistemas de retención terciarios, convirtiéndose en la mnemotecnología del mañana. La hiperindustrialización de la cultura no sólo es la nueva arquitectura de los signos sino del espacio-tiempo y de cualquier posibilidad de representación y de saber.

Los nuevos modos de significación constituyen, en el límite, una nueva experiencia. Se trata, por cierto, de una construcción histórico-cultural fundamentada en la percepción sensorial, pero cuyo alcance en los procesos cognitivos y en la constitución del imaginario redundan en un nuevo modo de ser. Las nuevas tecnologías son, de hecho, la condición de posibilidad, de esta experiencia inédita de ser, sea que la llamemos "shock" o "éxtasis", y han alterado radicalmente nuestro Lebenswelt. Esta nueva organización de la percepción sólo es comprensible, como nos enseñó Benjamin, en relación a grandes espacios históricos y a sus contextos tecnoeconómicos y políticos.

Este nuevo estadio de la cultura confiere a la obra de arte en la época hipermoderna, y con ella a toda la producción simbólica, la condición de presentificación ontológicamente sustantivada, plena y efímera. La obra de arte se transforma en un objeto temporal, flujo hipermediático sincronizado con flujos de millones de conciencias. La nueva arquitectura cultural, como esas imágenes de Escher, se nos ofrece como un presente perpetuo en que percibimos los relámpagos de las redes y laberintos virtuales. Son las imágenes que nos seducen cotidianamente, aquellas que constituyen nuestra propia memoria y, más radicalmente, nuestra propia subjetividad. Una manera, oblicua e inacabada si se quiere, de evidenciar que la heurística inaugurada por Walter Benjamin es susceptible de lecturas contemporáneas, precisamente, cuando la reproductibilidad técnica ha devenido hiperreproductibilidad digital.

Referencias

- Bell, D. (1977). *Contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 17-59.
- Benjamin, W. (1988). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En: *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. et al. (1980). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Cadava, E. (2006). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago: Palinodia.
- Cuadra, A. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago: Lom.
- Fernández Martorell, C. (1992). *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*: Barcelona: Montesinos.
- Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hauser, A. (1980). *Historia social de la literatura y el arte* (tomo III). Barcelona: Labor.
- Hills, J. (1994). *Capitalism and the Information Age*. Washington DC.: Progress and Freedom Foundation.
- Honneth, A. (1991). "Teoría crítica". En Giddens, A. y Turnet J. (1991). *La teoría social hoy*. México: Alianza Editorial.
- Lagarde y Michard. (1969). *XX° siècle*. Paris: Bordas.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nadeau. M. (1975). *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Bogotá: Norma.
- Rodríguez Breijo, V. (2005). La televisión como un asunto de cultura. En: Bisbal, M. (coord. 2005). *Televisión, pan nuestro de cada día*. Caracas: Alfadil, colección Trópicos.

Sarlo, B. (2006). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Stiegler, B. (2004). *La técnica y el tiempo* (tomo 3). Guipúzcoa: Hiru Hondarribia.

Subirats, E. (2001). *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Vílchez, L. (2001). *La migración digital*. Barcelona: Gedisa.

Textos de Walter Benjamin traducidos al castellano

Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. Caracas: Monte Ávila, 1970.

Ángelus Novus. Barcelona: Edhasa, 1971.

Iluminaciones 2 (Baudelaire). Madrid: Taurus, 1972.

Discursos interrumpidos. Madrid: Taurus, 1973.

Haschisch. Madrid: Taurus, 1974.

Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3. Madrid: Taurus, 1975.

Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1. Madrid: Taurus, 1980.

Infancia en Berlín hacia 1900. Madrid: Alfaguara, 1982.

Dirección única. Madrid: Alfaguara, 1987.

El Berlín demoníaco. Barcelona: Icaria, 1987.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona: Península, 1988.

Diario de Moscú. Madrid: Taurus, 1988.

El origen del drama barroco alemán. Madrid: Taurus, 1990.

Historias y relatos. Barcelona, Península: 1991.

Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones 4. Madrid: Taurus, 1991.