

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA



*EL ESTATUTO DE LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD
TÉCNICA: UN ANÁLISIS FILOSÓFICO DE “EL SACRIFICIO”, DE ANDREI TARKOVSKI, A
LA LUZ DE LA ESTÉTICA DE WALTER BENJAMIN*

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

DANIEL URIARTE IBÁÑEZ (201529603)

DIRIGE:

DRa. LAURA VIVIANA PINTO ARAUJO

OCTUBRE 2022

Contenido

Introducción.....	1
Capítulo I.....	5
Walter Benjamin: origen y desarrollo de las reflexiones estéticas	5
1.El contexto de Benjamin y las temáticas epocales.....	5
1.1 Benjamin y Adorno: una relación afectiva e intelectual.....	6
1.2 Benjamin y Heidegger: dos caminos diferentes con una misma dirección	9
2. La Reproducción técnica	13
2.1 La influencia marxista en el pensamiento benjaminiano	14
2.2 Sobre la Mímesis o arte imitativo.....	16
2.3 Sobre la distinción entre la mercancía y su carácter fetichista	19
3. El cine como recurso de estudio en la filosofía de Benjamin.....	24
Capítulo II.....	27
El corpus estético de Walter Benjamin	27
1.La reivindicación del arte con la introducción del cine y la fotografía.....	27
2. Revisión de los conceptos estéticos del autor: Aautenticidad	29
3. Revisión de los conceptos estéticos del autor: Aura	34
4. Cine y fotografía como efecto del sistema vigente	39
5. Revisión de los conceptos estéticos del autor: el desempeño calificable.....	43
6. La mutación del fundamento en la obra de arte: valor de culto y valor de exhibición	48
Capítulo III	52
La teoría estética de Walter Benjamin y el cine de Andrei Tarkovski	52
1. El Sacrificio de Andrei Tarkovski a luz de la estética de Walter Benjamin	53
Conclusiones.....	74
Referencias	80

Introducción

Este escrito responde a una necesidad fundamental: demostrar de manera explícita un conjunto de habilidades obtenidas a largo de estancia en la licenciatura en filosofía. Métodos de investigación, comprensión lectora, redacción y conexión de ideas son sólo algunas de las características que se pueden deducir a través de un proyecto de esta magnitud. Esta necesidad no excluye la serie de beneficios que se pueden derivar de la ejecución de nuestra tarea. Por esta razón, las siguientes líneas intentarán dar cuenta de esta experiencia y, a su vez, trazar el orden de nuestra investigación.

Walter Benjamin es un filósofo del cual no es difícil quedar seducido. Desde una mirada personal, su escritura rebasa estratosféricamente a muchos intelectuales. Con una escritura clara y precisa se desmarca de una buena parte de la filosofía que pude enfrentar en la academia, en donde gobiernan los estudios fenomenológicos y hermenéuticos. Probablemente, esta experiencia está ligada a una falta de interés legítimo por una ramificación específica de la filosofía y por la ignorancia general que poseía en ese momento sobre el sistema académico. Sin embargo, recuerdo la obra de este autor con cierto cariño y nostalgia por ser el cimiento para realizar un primer ensayo de manera formal.

Enfrentarse a un escrito de Benjamin resulta muy accesible incluso para aquellos que son ajenos a la terminología que se encuentra frecuentemente entre los autores de renombre. Él presenta ideas claras y digeribles desde el primer instante. Además, la brevedad de sus escritos hace que una relectura se presente como una tarea sencilla sin que esto signifique quitarle peso a sus ideas, sino, más bien, alagar su capacidad para hacer valer cada oración.

Esta clase de escritura resulta muy atractiva para empezar el ejercicio filosófico. De manera que algunas sesiones escolares bastaron para despertar el interés por el autor. Aunque el filósofo de Berlín no sea un autor que se reconozca por la elaboración de un sistema filosófico completo, no se puede negar el valor de sus aportaciones en el ámbito estético. A esto se le puede agregar un conocimiento general de diversas discusiones estéticas adquirido durante la estancia escolar para fortalecer la argumentación de las sentencias benjaminianas.

La promesa de leer filosofía es llegar a generar ideas propias, sin embargo, es necesario completar un proceso para llegar a esa meta. Uno de los pasos fundamentales es poder comprender una idea particular o tema específico. Hacer una relación de ideas que transporten desde un punto A hacia un punto B en un tópico concreto es un ejercicio efectivo. El escrito benjaminiano se presenta como una guía para elaborar este procedimiento ya que el orden que establece el autor goza de precisión excepcional. Una vez que se comprende el escrito de un autor se debe demostrar mediante la encadenación de ideas y suma de aportes de otras lecturas, que es posible utilizar las herramientas teóricas para llevarlas a la práctica. Si es posible realizar esta tarea se va por una buena dirección y en algún momento se puede generar una idea que germine en una aportación importante.

Realizar una multiplicidad de ensayos y absorber las premisas de las lecturas inexorables en el ámbito filosófico son equivalentes al entrenamiento de un gimnasta. Se deben poseer los principios de cada movimiento para establecer una rutina propia. De igual manera, se deben realizar trabajos de esta naturaleza para que algún punto sea posible elaborar un escrito propio. Sólo el tiempo y la práctica fortalecen la capacidad argumentativa, así que mientras tanto corresponde ir un paso a la vez y demostrar los aprendizajes básicos en función del escrito de Walter Benjamin. Por lo cual resulta importante mencionar algunos puntos biográficos y epocales del autor.

El siglo XX es un referente histórico en muchos sentidos. Resulta sorprendente tener tanta cercanía con él y no guardar una cantidad considerable de similitudes, por fortuna. Las dos guerras mundiales, probablemente, sean los hechos más significativos de ese siglo. Conocer sus detonantes y consecuencias ayuda a entender de mejor manera a cualquier escritor de su tiempo y, en general, las temáticas afines. Walter Benjamin es un pensador que tuvo el infortunio de vivir en carne propia estos periodos bélicos y sus efectos están ligados directamente con su muerte.

Dejando de lado su funesto desenlace, estos hechos fungieron como una chispa que cayó en la pila de pólvora que sus múltiples estudios le hicieron acumular. Sus escritos son el registro de la explosión provocada. Aportaciones significativas han sido extraídas de éstos y le han valido un lugar importante en la historia de la filosofía. La pretensión de este trabajo nunca fue reconstruir una historia fidedigna sobre la vida de Benjamin, sin embargo, era de orden necesario

contextualizar algunos aspectos de vida y de su obra para ubicar a un lector ajeno a detalles filológicos. Por esta razón, los primeros párrafos se dedican a esclarecer estos puntos.

Fijar un contexto determinado nos obliga no sólo a esclarecer las relaciones con los sucesos, sino, también, sus participantes. De este modo, la siguiente sección se limita en atisbar algunas de las relaciones directas o indirectas del autor con otros pensadores de su época. Obviamente, reconstruir cada una de las conexiones, por minúsculas que fueran, sería una tarea titánica de realizar. Así que, para efectos de nuestra investigación, sólo fueron invocadas un par de ellas que representan el aspecto temporal, afectivo e intelectual.

De la misma manera, se intenta ubicar el tema no sólo en rasgos temporales, también se propone dar cuenta del hilo filosófico del que forma parte. Por lo cual es imperativo mencionar algunas temáticas relacionadas y abordadas por la tradición filosófica. Es posible identificar lo antes dicho en las últimas partes del primer capítulo.

Buena parte del rigor de esta investigación está plasmada en el segundo capítulo. El desarrollo del corpus estético del autor está reconstruido a partir de una lectura profunda de su obra intitulada *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ya que ésta compila la gran mayoría de sus reflexiones estéticas. El orden que Benjamin presenta en su escrito no fue replicado de manera fiel en favor de evitar algunas aristas y darle una especie de estructura circular a través de nuestra lectura.

A pesar de que el segundo capítulo es el más sustancial, lo interesante en esta empresa no está reflejado sino hasta el último segmento. El tercer capítulo corresponde al examen de la obra fílmica de Andrei Tarkovski a luz de la estética de nuestro autor. Esta propuesta responde a dos razones fundamentales, una de carácter académico y otra personal.

La primera de ellas no es complicada de esclarecer. El quehacer filosófico es de vital importancia para la sociedad, aunque aún existan personalidades que se atreven a poner en duda esta sentencia. La causa principal de ello está enfocada a una incapacidad para extrapolar los beneficios de la filosofía a situaciones o ejemplos particulares. Esta característica ha sido motivo para acusar al filósofo de habitar más tiempo el *topos uranus* que su propia tierra. Por supuesto, las cosas son de manera distinta. Sin embargo, para remarcar esta obviedad fue necesario recurrir a un elemento concreto que pudiera servir como ejemplo para aterrizar el corpus benjaminiano.

La segunda razón obedece a una inclinación personal por el séptimo arte. Con una carente habilidad para la lectura es necesario desarrollar otros métodos de aprendizaje. El cine funcionó para mí como una herramienta pedagógica de mi primer nivel. La necesidad continua de mis instructores para anclar sus ideas, les orillaba a mencionar libros, pinturas, lugares y, entre otras cosas, el cine. No es sorprendente decir que el cine que yo conocía estaba mucho de estos nuevos ejemplares que fui absorbiendo con el tiempo. Pero es justo mencionar que estas nuevas variantes se mostraban mucho más atractivas ante mis sentidos. Cuando me vi en la necesidad de encontrar aditamentos para enriquecer este proyecto, no era difícil recurrir a este arte para volver más ameno el ejercicio filosófico. El cine de este director ruso fue seleccionado para formar parte del escrito.

El cine de Andrei Tarkovski puede parecer incomprendible para muchos, a unos cuantos les encanta y un par más pueden acusarlo de pretensión. Lo cierto es que enfrentarte a su obra despierta algo nuevo en ti, la experiencia es fresca y distinta al género común del cine. Haberlo seleccionado resultó en una experiencia enriquecedora a nivel estético y filosófico. El misticismo que guarda el autor invita a intentar penetrarlo con el apoyo de otros enfoques filosóficos y que quizá en algún punto intentaré. Es indudable que la inclusión de la perspectiva del director, que también fue concentrada en el tercer apartado, enriqueció incalculablemente la investigación. No siempre es posible encontrar artistas que hayan construido una obra con la síntesis de sus ideas por lo cual este trabajo goza de una fortuna excepcional.

Finalmente, como todo trabajo de esta naturaleza, las últimas líneas son dedicadas a las conclusiones. Sintetizar el contenido de los capítulos y extraer algunas de las aportaciones derivadas de éstos. Y, de igual manera, plantear algunas de las limitaciones más relevantes que fue posible ver en retrospectiva. Sirvan estas líneas como apertura e invitación. Esperando que las siguientes cuartillas sean del agrado de los lectores o que quizá sirvan de introducción a un autor ejemplar como lo es Walter Benjamin.

Capítulo I

Walter Benjamin: origen y desarrollo de las reflexiones estéticas

1. El contexto de Benjamin y las temáticas epocales

El pensamiento de Walter Benjamin ha influido tanto a los distintos círculos de la tradición occidental como a la filosofía en general. Siendo un pensador del periodo entre guerras, no es extraño deducir que su filosofía incluya temas políticos, sociales y filosóficos. Sus ideas son retomadas por activistas políticos, estetas, críticos de arte y un sin número de intelectuales que quedan seducidos por la originalidad de su obra. Si bien durante su vida no consiguió la misma fama que obtuvo años después de su muerte, eso no impidió que otros estudiosos de la época hicieran revisión de su trabajo y se interesaran por el mismo, al igual que Benjamin se interesaba por el suyo creando una retroalimentación. Tenemos como ejemplo a intelectuales como Adorno¹, Brecht², Horkheimer³, Scholem⁴ con quienes compartía intereses, incluso, con algunos de ellos mantuvo contacto mediante correspondencia y la publicación de ésta ayuda a entender mejor la teoría de estos pensadores y sus vínculos.

Con una formación claramente marxista Benjamin se vale para desarrollar una serie de críticas de su tiempo, como todo buen filósofo debe hacerlo. En este sentido, este filósofo alemán forma parte de un movimiento reflexivo que se detiene a analizar las mutaciones de su etapa histórica. Poniendo el énfasis en la estética, este autor resulta

¹ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno. Nacido el 11 de Septiembre 1903 en Fráncfort, Alemania, y fallecido el 6 de Agosto de 1969 en Suiza. Fue un filósofo alemán y distinguido miembro de la escuela de Fráncfort, su pensamiento abarca temas de filosofía, sociología, estética, musicología, entre otros. Mantuvo una estrecha relación de amistad con Benjamin e incluso algunas de sus obras se concentran en él.

² Eugen Bertolt Friedrich Brecht. Nacido en Augsburg el 10 de Febrero de 1898 y fallecido el 14 de Agosto de 1956 en Berlín. Fue un reconocido dramaturgo y poeta alemán a quien Benjamin dedica algunos comentarios sobre su poesía.

³ Max Horkheimer. Nacido en Stuttgart el 14 de Febrero de 1895 y fallecido el 7 de Julio 1973 en Núremberg, Alemania. Fue un filósofo y sociólogo perteneciente a la escuela de Fráncfort, compañero y amigo de Adorno, y cuyos trabajos están estrechamente relacionados con las problemáticas de la época.

⁴ Gershom Gerhard Scholem. Nacido el 5 de Diciembre 1897 en Berlín, y fallecido el 21 de Febrero de 1982 en Jerusalén. Fue un reconocido filólogo e historiador israelí, considerado uno de los más grandes conocedores de la tradición judía y con quien Benjamin mantuvo contacto epistolar.

particularmente interesante pues se apoya de herramientas poco utilizadas para escribir sus textos. En el estudio introductorio de la recopilación de textos *Escritos políticos* (Useros y Rendueles, 2012) sobre el autor nacido en Berlín se comparte esta idea:

Benjamin desarrolló una metodología filosófica innovadora para investigar fenómenos dispersos y heterogéneos, que incluían desde las propuestas artísticas de las vanguardias históricas hasta objetos culturales poco apreciados: la publicidad, los libros para niños, las películas, las caricaturas cómicas... Su objetivo no era crear un nuevo canon estético más democrático sino utilizar esos elementos como puertas traseras que le permitieran acceder a la subjetividad de nuestra época (Useros y Rendueles, 2012, p.9).

Lo interesante es que, ciertamente, la filosofía benjaminiana está plagada de ejemplos comunes y por lo que resulta altamente atractiva, pues la familiaridad de sus ejemplos favorece la aprehensión de sus ideas para cualquier lector. Vale la pena mencionar algunos de los pasajes de su popular escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003) en donde Benjamin ofrece ejemplos como el impacto de Mickey Mouse, en el capítulo intitulado *El ratón Mickey*, y fenómenos como la *Estética de la guerra*, en el capítulo homónimo. Para contextualizar el proyecto de Walter Benjamin y apoyar su labor filosófica, comentaré brevemente algunas de las temáticas de la época, basándome en filósofos cercanos en tiempo y corriente de pensamiento. Esperando satisfagan los siguientes apartados para realizar dicha tarea.

1.1 Benjamin y Adorno: una relación afectiva e intelectual

Existen relaciones que inician con un contacto intelectual y que crecen mediante la constante colaboración, discusión y diálogo, hasta germinar en amistades sinceras y duraderas. La historia de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno ejemplifica perfectamente este hecho. Corría el mes de Febrero de 1965 cuando Adorno recordaba y compartía en una transmisión radiofónica sus primeros encuentros con Benjamin, en sus propias palabras: “Por profunda que fuera mi impresión al conocer a Benjamin, no me es posible decir con toda exactitud cuándo le conocí. Sé que fue en el año de 1923” (T. W. Adorno, 1995, p.76). Por motivos de trabajo, Benjamin se encontraba en Fráncfort, lugar en el que residió un

largo tiempo para intentar conseguir una plaza como profesor. Este fue uno de los principales motivos por el cuál Adorno y Benjamin se conocieron.

Adorno apuntaba, en la transmisión antes mencionada, que después de un tiempo empezó a frecuentar más al filósofo nacido en Berlín, no sólo en Fráncfort sino también en distintas partes de la capital de Alemania. Dialogando sobre los temas del momento, sin la formalidad de una institución, Adorno recordaba amenamente cómo pasaban el rato: “Muy difícilmente se puede hablar de una <<finalidad>> de esos encuentros. Nos encontrábamos tal como solían reunirse los intelectuales hace 40 años, simplemente para charlar y tirar un poquito del hueso teórico que roían en ese momento” (T. W. Adorno, 1995, p.77).

Más adelante, entre aquellas charlas, Benjamin encontró en Adorno, no sólo al escucha ideal, sino también a un lector crítico. A pesar de ser 11 años menor, Adorno tuvo la oportunidad de leer algunos de sus trabajos, justo antes de ser publicados. Con asombro, Adorno reconocía el potencial en sus escritos y admiraba su inagotable productividad, con temas aparentemente banales Benjamin podía concretar grandes ideas, con bellas palabras Adorno describe la labor de su amigo:

Lo incluso teóricamente significativo de Benjamin es que en él la fuerza filosófica se extendía a objetos no filosóficos, a materiales aparentemente descoloridos y carentes de intención. Casi se podría decir que se mostraba filosóficamente más brillante cuando aquello de lo que hablaba no era, por así decirlo, objeto oficial de la filosofía (T. W. Adorno, 1995, p.78).

Siendo ambos grandes intelectuales, vinculados con el pensamiento de la escuela de Fráncfort y ahora amigos, era necesario mantener contacto epistolar pues la distancia, provocada por los conflictos de la época, impedían hacerlo personalmente. Era el año de 1936 cuando el escrito, y ahora uno de los más populares, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003) salía a la luz. Dicha obra era una reacción a las mutaciones políticas, sociales y tecnológicas de la época. Como señala Bolívar Echeverría, quien escribe el estudio introductorio a la obra en cuestión, el arte y la política son dos motores que impulsaron a Benjamin en esta crítica: “El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política” (Benjamin, 2003, p.12). La revolución

industrial trae consigo una serie de cambios en la industria y, desde la mirada de varios filósofos, en el arte.

Valiéndose del pensamiento marxista, el filósofo de Berlín explora las nuevas condiciones en que se desarrolla el arte. Siendo la tecnificación de éste uno de los principales problemas a tratar en su obra. De igual manera, el uso político que hacía de él, motiva a Benjamin a plantear sus alcances y límites, tomando como ejemplo la creciente ascensión al poder por parte del nacional socialismo. Desde la perspectiva de Benjamin, el tiempo en que vivía era la “hora decisiva del arte”, como bien apunta Echeverría.

Indiscutiblemente, la obra de Benjamin interesó a varios intelectuales de la época, incluyendo, evidentemente, a su amigo Theodor Adorno. El registro epistolar que queda recopilado en la *Correspondencia* (Benjamin y Adorno, 1998) sirve para reconstruir las posturas de ambos filósofos respecto al tema. Adorno, por su parte, no está del todo de acuerdo con algunas de las premisas que ofrece Benjamin, sin embargo, estas discrepancias no fueron consolidadas sino hasta el año de 1947 donde el famoso libro, escrito por Adorno y Horkheimer, sale a la luz. *La dialéctica de la ilustración* (Adorno y Horkheimer, 1997), como fue nombrada esta obra, posee un capítulo que despliega una serie de ideas que bien podrían formularse como una refutación a la tesis benjaminiana.

La fatalidad de la historia y brevedad de la vida Benjamin impidieron que este autor elaborara más escritos para fortalecer sus ideas. Pues en el año de 1940, teniendo 48 años, se oficializó la muerte del autor nacido en Berlín. Su buen amigo Adorno comparte con funestas palabras lo que significó esa noticia para él: “Cuando en el Otoño de 1940 recibí en Nueva York la noticia de su muerte, tuve real y muy literalmente la sensación de que con esta muerte, que interrumpía la conclusión de una gran obra, se le había quitado a la filosofía lo mejor que hubiera podido desear” (T. W. Adorno, 1995, p.81). Estas palabras son el registro de la gran admiración y potencial que veía Adorno en Benjamin.

En virtud de que, muchas de las veces, las palabras no son suficientes, las acciones de Adorno son el mejor de la trascendencia de la filosofía benjaminiana. En conjunto con intelectuales de la época, en los que destaca Horkheimer y Scholem, Adorno intento recopilar la mayor cantidad posible de los escritos de Benjamin. Siendo un rompecabezas

cuyas piezas estaban regadas por los largos pasillos que recorrió el filósofo de Berlín, el proyecto de Theodor es invaluable, pues no es sólo una tarea recopilación, sino, de reconstrucción. Darle un lugar correcto a cada pieza y dotarla de sentido es, precisamente, lo que caracteriza la labor de este destacado miembro de la Escuela de Fráncfort. Y como quien promete honrar el nombre de su amigo, él comparte: “Desde ese momento, he contemplado como tarea esencial hacer todo lo posible, en la medida de mis débiles fuerzas, para elaborar lo que quedó de su obra y, frente a sus posibilidades, sólo es un fragmento, hasta poder dar una idea de tal potencial” (T. W. Adorno, 1995, pp.81-82).

1.2 Benjamin y Heidegger: dos caminos diferentes con una misma dirección

El proyecto de Martin Heidegger⁵, uno de los pensadores más importantes del siglo XX, y Walter Benjamin podrían colocarse en un plano casi paralelo en primera instancia. Sin embargo, con una lectura más detenida, es posible reconstruir las semejanzas temáticas entre uno de los pilares del pensamiento fenomenológico y un representante del materialismo histórico. En primer lugar, se debe esclarecer las diferencias metodológicas de ambos autores, pues a pesar de que abordan una misma temática, el estatuto de la modernidad, en este desde caso desde el arte y la tecnificación, cada uno lo hace de manera distinta.

Heidegger, por su parte, pertenece a la tradición fenomenológica. Siendo su tarea principal explicar al Ser y la verdad, o, al menos, ofrecer una interpretación de lo ente y determinar la concepción de verdad en que la época opera, Heidegger comparte en su magnum opus en qué consiste el método que caracteriza la labor de la fenomenología. Sirva el parágrafo 7 de Ser y Tiempo (Heidegger, 1993) para explicar lo anterior. Es imperativo mencionar que Heidegger parte de una crítica a las ontologías ofrecidas por la tradición pues, desde su perspectiva, resultan altamente cuestionables. Dicho esto, el conocido lema de la fenomenología, y que según Heidegger es inherente ella, “a las cosas mismas” cobra más sentido. Mientras la tradición partía de lo previamente dado para explicar las cosas, la

⁵ Martin Heidegger. Nacido en la ciudad de Messkirch, Alemania el 26 de Septiembre de 1889 y fallecido el 16 de Mayo de 1976 en Friburgo de Brisgovia. Es considerado uno de los pensadores más influyentes del siglo XX. Los escritos de este filósofo abarcan temas como teología, filosofía, estética, antropología, entre otros.

propuesta de Heidegger es precisamente lo inverso en tanto que parte de las cosas mismas para esbozar un camino. De esta manera, la primera definición que se esboza en este párrafo es la siguiente: “La expresión “fenomenología” significa primariamente el *concepto de un método*. No caracteriza al “qué” material de los objetos de la investigación filosófica, sino el “cómo” formal de ésta” (Heidegger, 1993, p.38). Evidentemente, el nombre no es gratuito pues, como bien se dice, está compuesto de dos partículas: fenómeno y logos. Ambas de origen griego y que en conjunción significarían “ciencia de los fenómenos”. A partir de esta ciencia de los fenómenos es posible caracterizar una época determinada. En el apartado intitulado *La época de la imagen del mundo* (Heidegger, 1996) se mantiene en esta misma postura, el filósofo de Messkirch apunta:

La metafísica fundamenta una era, desde el momento en que, por medio de una determinada interpretación de lo ente y una determinada concepción de verdad, le procura a ésta el fundamento de la forma de su esencia. Este fundamento domina por completo todos los fenómenos que caracterizan a dicha era y viceversa, quien sepa meditar puede reconocer en estos fenómenos el fundamento metafísico (Heidegger, 1996, p.63).

Es interesante la propuesta de Heidegger y muchos otros pensadores le darían la razón en tanto que el trabajo filosófico consiste en clarificar los fundamentos la época, pues esto coincide con algunas de las preguntas nucleares de la filosofía. Preguntarse en dónde estamos y hacia dónde vamos son dos preguntas centrales en la labor filosófica y que, de alguna manera, son respondidas por los grandes sistemas de pensamiento. Es en este sentido que conviene introducir el pensamiento benjaminiano para vincularlo con la tesis heideggeriana.

Walter Benjamin es un filósofo que retoma varios aspectos del pensamiento marxista. Por lo tanto, su discurso abarca el ámbito político, sociológico y filosófico. Gran parte de su filosofía se basa en el uso de ejemplos para teorizar sobre sus condiciones de posibilidad, y una buena parte del atractivo en su pensamiento recae sobre esto. Partir de ejemplos cotidianos y fenómenos de su época, pues el destino del mundo se jugaba entonces, fundamentan la genialidad de este autor. Al respecto, es pertinente citar a uno de sus colegas más cercanos, Theodor Adorno, y él nos dice: “La medida de la experiencia que porta cada frase de Benjamin es la fuerza para llevar intensamente el centro hacia la

periferia, en vez de desarrollar la periferia a partir del centro, como exigen la práctica de los filósofos y la teoría tradicional” (T. W. Adorno, 1995, p.38). Aunque muchas veces se le reduce a un teórico político, la realidad es que el pensamiento de Benjamin es más versátil y la teoría política obtenida a partir de sus escritos es más bien un caso de serendipia, como bien se apunta en *Escritos políticos* (Useros y Rendueles, 2012).

Lo que se debe tener en cuenta, y es justamente el hilo conductor de este apartado, es la dirección que toma el pensamiento de Benjamin y Heidegger a partir de sus propuestas. En un ejercicio imaginativo, podemos plantear que sus críticas son líneas perpendiculares que se cruzan en un punto en común, esta intersección es la modernidad. En este sentido el proyecto heideggeriano se muestra más ambicioso pues intenta fundamentarla partiendo de la metafísica, siendo conducido por la pregunta central sobre el sentido del Ser. Benjamin por su parte, explora las reacciones artísticas, tecnológicas y políticas para desarrollar su análisis e intentar prever hacia dónde se dirigen. Conviene agregar las siguientes palabras: “El interés de Benjamin por las vanguardias y las tradiciones artísticas es un epifenómeno de su atención a aquellas formas de experiencia histórica enriquecedoras, que generan un incremento de sentido” (Useros y Rendueles, 2012, p.12). Pues a partir de la manifestación de fenómenos sociales, artísticos, políticos y científicos es posible plantear un posicionamiento más general que dé cuenta de su matriz. Si bien convendremos en que la manera de proceder de estos dos pensadores difiere, podemos partir de aquello que los unifica, en este caso su preocupación por la técnica mecanizada, en tanto expresión de la modernidad.

Heidegger, en primer lugar, esboza un listado de aquellos fenómenos que caracterizan a la edad moderna. De entre ellos destacamos por un lado a la técnica mecanizada y, por otro, la introducción del arte en el horizonte de la estética. A propósito del primer fenómeno Heidegger comparte: “La técnica mecanizada sigue siendo hasta ahora el resultado más visible de la esencia de la técnica moderna, la cual es idéntica a la esencia de la metafísica moderna” (Heidegger, 1996, p.63). Es interesante que Heidegger equipare la técnica mecanizada con la esencia de la metafísica moderna, pues, siguiendo con nuestra investigación, Benjamin convendrá en la exploración de dicho fenómeno. El filósofo de Berlín escribe su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*

técnica (Benjamin, 2003) en este sentido. Sobre lo anterior Bolívar Echeverría ofrece este comentario en su estudio introductorio a la obra antes mencionada:

Benjamin está convencido de que en su tiempo ha sonado la “hora decisiva del arte”. En coincidencia plena con la cita de Valéry que pone como epígrafe de su ensayo, piensa que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales que son las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto pleno de arte están en plena transformación (Benjamin, 2003, p.12).

De igual manera, el filósofo de Berlín concluirá que el ámbito artístico es un fenómeno que merece ser explorado como anteriormente se señaló con la postura heideggeriana. Partiendo de estos primeros acercamientos a las posturas de los autores podemos esbozar una respuesta ante las preguntas centrales de la filosofía. Heidegger y Benjamin, como contemporáneos, se encontraban parados en un periodo de constante transformación tecnológica, sin embargo, el problema central reluce al preguntarse cuál era la dirección que se tomaba. El dominio sobre la técnica trazaba una línea con un destino fatal ya que la irreflexiva utilización de ésta podía desembocar tanto en la banalización del arte como en la misma aniquilación de la humanidad, como en el caso de la bomba nuclear. Para efectos prácticos, conviene limitarnos en la primera de opción.

A propósito del tema, Heidegger, durante el desarrollo de su crítica, apuntará la nueva problemática de la estética, cuando dice: “Esto significa que la obra de arte se convierte en un objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre” (Heidegger, 1996, p.63). Evidentemente, esto se relaciona con la posibilidad de reproducir obras de arte en masa, fundamento de la obra de Benjamin. Bolívar Echeverría, traductor y autor del estudio introductorio al libro de nuestro pensador alemán, respalda lo anterior. Hay un cambio de paradigma en la producción artística pues, en un primer momento, estaba hecho para el culto y, a partir de las posibilidades de la mecanización, se transforma en un arte profano, aquel hecho para la exhibición:

Según Benjamin, en su época el arte se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un arte “aurático”, en el que predomina un “valor para el culto, a convertirse en un arte plenamente profano, en

el que predomina en cambio un “valor para la exhibición” o “para la experiencia” (Benjamin, 2003, p.13).

La unificación de estos autores recae precisamente en su preocupación por las temáticas epocales. El enfoque estético que se le dio a los anteriores párrafos sirva como fundamento contextual sobre los años que compartieron estos autores. La comparación de ambas posturas ayuda a entender mejor la posición que tiene la obra de Benjamin, a saber, el guía de la investigación general. La totalidad del pensamiento de cada una de estos autores es por sí inmensa y no es posible abarcarla en un pequeño apartado, sin embargo, es imprescindible mencionar su relación. Un análisis más profundo podría germinar en una investigación futura, por el momento, sirva lo anterior como telón temporal y preludeo al pensamiento propiamente benjaminiano.

2. La Reproducción técnica

El ingenio del hombre se encuentra estrechamente enlazado con sus necesidades. Un atisbo de este hecho lo encontramos en la era prehistórica cuando se creaban herramientas a partir de materiales simples y, de esta manera, se facilitaban las labores cotidianas. Entonces dar un vistazo a las herramientas creadas por el hombre es mirar su propia historia y en este sentido vale la pena detenerse en una época en específico.

Durante gran parte del siglo XVIII y principios del XIX sucedieron una serie de acontecimientos que reivindicaron el curso de la historia. Fue la revolución industrial el nombre con el que se le conoció al cambio de una economía basada en la agricultura a una economía basada en la industria. Y como narra T.S. Ashton, catedrático en historia económica en la universidad de Londres, en su obra *La revolución industrial. 1760-1830*. (Ashton, 2014), “Siempre va acompañada por el crecimiento de la población, la aplicación de la ciencia a la industria y por un empleo del capital más intenso y más extenso a la vez” (p.182).

No hay que dejar de lado que este proceso de transformación también incluía cambios sociales y políticos, sin embargo, lo que compete en este momento es el paso de una sociedad tradicional a una mecanizada. De esta manera, las carretas de madera que eran movidas por la fuerza de animales fueron sustituidas por imponentes máquinas de metal que funcionaban a partir de motores de vapor, como comparte Ashton: “En todos los ferrocarriles primitivos la fuerza de tracción la proporcionaban caballos, pero a partir del año 1760 muchos de los ingenios de Inglaterra y también de Francia estudiaron la posibilidad de servirse de la energía del vapor, recién descubierta” (Ashton, 2014, p.120). Y estas invenciones favorecieron el traslado de personas, incrementando el comercio y fortaleciendo la economía. Otro ejemplo es el telar mecánico, el cual consistía en un sistema sincronizado que era capaz de crear una mayor cantidad de productos en menor tiempo que un conjunto de trabajadores, además de que era más barato a largo plazo.

Cambios tan radicales como éstos siempre van acompañados de discursos políticos e intelectuales. La promesa del progreso y la esperanza de una vida mejor siempre han sido excelentes recursos políticos para justificar acciones de esta índole. Y a manera de respuesta surgen nuevas corrientes de pensamiento tratando de presentar explicaciones sobre las causas de los cambios, además de pronosticar los puntos a favor y en contra de dichos acontecimientos.

2.1 La influencia marxista en el pensamiento benjaminiano

En este sentido, la propuesta del filósofo alemán Karl Marx se ofrece innovadora y contrarrestante ante las transformaciones que a él mismo le tocó presenciar. El trabajo de este pensador comprende la sociología, economía, política y la filosofía. Uno de sus libros más importantes es *El capital* (Marx, 2010) en donde el autor realiza una crítica a la economía política, como bien lo deja remarcado en el subtítulo de la obra y también un poco más adelante en el prólogo: “Lo que he de investigar en esta obra es el modo de producción capitalista y las relaciones de producción e intercambio a él correspondientes” (Marx, 2010, p. 6).

El trabajo de Marx sirvió de telón para que una generosa cantidad de intelectuales opinaran sobre el tema. Además de que el pensamiento marxista tenía bases sólidas, así que

muchos de ellos construían su filosofía con fundamentos en él. Es el caso de Walter Benjamin un buen ejemplo sobre lo dicho. Desde la perspectiva de Useros y Rendueles: “La propuesta teórica de Benjamin se puede entender como una especie de correlato en el campo de la subjetividad de la estrategia de Marx en el terreno del análisis de las fuerzas productivas” (Useros y Rendueles, 2012, p.17).

En su libro intitulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003) el filósofo alemán inicia sus primeros párrafos recalcando la importancia de las obras de Karl Marx y la manera en que éstas impactaron: “Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista éste estaba en sus comienzos. Marx dispuso de tal manera sus investigaciones, que éstas adquirieron un valor de prognosis” (Benjamin, 2003, p.37). Ciertamente, la lectura que realiza Benjamin sobre Marx sirve como antecedente para esbozar una problemática en el ámbito de la estética, en este caso, la reproducción técnica.

En primer lugar, es imperativo decir que los conceptos usados por Walter Benjamin fueron meticulosamente seleccionados. La explicación se encuentra haciendo una revisión al contexto histórico y vida del autor. El libro escrito por Benjamin fue creado en el año de 1936, época en que el nacional socialismo dominaba gran parte del continente Europeo y su poderío estaba en auge, Adolf Hitler era el canciller de Alemania y, en este sentido, lo descrito en el libro es un esfuerzo por presentar propuestas innovadoras sobre la teoría estética y la estética política sin caer en el discurso fascista. Por esta razón se aclara que:

Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte (Benjamin, 2003, p.38).

Una vez dictando esa advertencia, Benjamin se dedica a describir el fenómeno de la reproducción técnica. Él nos dice que: “En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (Benjamin, 2003, p.39). Por ejemplo, la imitación jugaba un papel nuclear en un gran número de artistas griegos. Los discípulos que alcanzaban el nivel del maestro, sólo lo hacían en tanto que imitaban su trabajo y así tenían la

oportunidad de trascender, de hecho, la *Poética* (Aristóteles, 1974) de Aristóteles se encarga, entre otras cuestiones, a defender la tesis sobre el arte imitativo.

2.2 Sobre la Mímesis o arte imitativo

El pensamiento aristotélico es tan amplio como interesante. Los escritos de este filósofo griego abarcan desde temas pertenecientes al área de humanidades como lo son la ética, política y filosofía. Hasta aquellos que se ubican en el área de la ciencia, como la biología, lógica y astronomía. En esta ocasión, la atención se concentra en la estética de este autor, que sirve para clarificar el concepto de *mímesis*. Una buena parte de las ideas de Aristóteles con respecto al tema en cuestión se encuentra en la *Poética* (1974), donde a partir de las obras dramáticas, heroicas y trabajos similares, el autor caracteriza aquellos elementos que conforman a la poética. Si bien, a lo largo de la obra el filósofo estagirita no define directamente lo que entiende por el concepto de *mímesis*, de la obra en conjunto se pueden extraer las pautas para diferenciar a las artes imitativas o artes miméticas y, a partir de esto, formular una definición satisfactoria.

Como se comentó de manera breve en las líneas anteriores, Aristóteles hace distinciones entre las artes que considera imitativas. En primer lugar hace una separación en cuanto al género, como se expresa en: “Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (Aristóteles, 1974, p.127). Es pertinente mencionar que la división que realiza el estagirita también está relacionada con la construcción de su obra. Pues la primera parte del escrito aborda la tragedia y la epopeya, que es este libro en cuestión, y la segunda parte abordaba la comedia, sin embargo no se sabe con exactitud pues se extravió durante la edad media.

Sobre la separación anterior, por un lado encontramos a los trabajos que se basaban en la narración de sucesos heroicos, como es el caso de epopeya, y aquellos cuya narrativa versaba sobre el enfrentamiento del protagonista contra su propio destino, como es el caso de la tragedia. En segundo lugar, es colocado la ditirámica, que era una práctica conformada por un himno coral y una danza en honor a Dionisio. Y por último, la tercera dupla mencionada se ubica en el ámbito musical, siendo la aulética el arte de tocar la flauta

y la citarística el de practicar la cítara. Sobre esta división se dicta que la diferencia recae en el modo de imitar. Pues como bien se sabe, el motivo del texto es la poética y ni la citarística ni la aulética usan el lenguaje como medio imitativo, sin embargo, se valen de otros recursos como lo son el ritmo y la armonía:

Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás pueden ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones) (Aristóteles, 1974, pp.127-128).

Aunque, de igual manera, hay artes que utilizan todos los medios de imitación. Y justo al final del primer capítulo de su obra, Aristóteles hace mención de ellas: “Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los dítirámicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes” (Poética, 1974, p.131). Si bien este filósofo griego ofrece los criterios de diferenciación de las artes miméticas durante los primeros tres capítulos de su obra, es hasta el cuarto pasaje en donde describe las causas naturales de éstas. Así es como en la sección intitulada *Origen y desarrollo de la poesía*, Aristóteles defiende la idea acerca de la naturalidad de la *mímesis* en el hombre, de hecho ubica principalmente dos razones:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos razones, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el de que todos disfruten con las obras de imitación (Aristóteles, 1974, pp.135-136).

Por lo tanto, la primera razón se acerca más a temas de índole epistemológica en tanto que un ser humano, durante sus primeros años de vida, se dedica a realizar actividades sólo a partir de la imitación. De hecho, no es incorrecto pensar que en este primer caso la

imitación pueda ser reducida a un instinto, pues sólo en tanto que aprendemos de los demás somos capaces de sobrevivir. En el segundo caso, la descripción aristotélica parece acercarse más al ámbito estético. Pues sólo en tanto que vemos cierta obra, hablese de pintura, escultura o música, y sentimos placer en ésta, somos invitados a imitar cosas similares, de ahí que los artistas amateurs pasaran años imitando el trabajo de sus maestros. Incluso en esta invitación a crear cosas similares, aquel verso aristotélico cobra más fuerza: *todos los hombres desean por naturaleza saber*.⁶

Además, tomando en cuenta las sentencias anteriores, la tendencia imitativa que cualquier ser humano posee, se relaciona con el origen del arte. Aristóteles defiende que si bien todos los hombres fueron proporcionados con la habilidad de imitar, algunos de ellos fueron mejor dotados y, justamente, ellos fueron los que se encargaron de crear artes como la poesía. Del escrito aristotélico obtenemos: “Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones” (Aristóteles, 1974, p.137).

Haciendo una breve recapitulación sobre el concepto de mimesis en Aristóteles, tenemos que, en la primera parte de este escrito, el término se utiliza principalmente para hacer una diferenciación entre un grupo específico de artes. Siendo éstas las que se valen de algún medio imitativo y que, por lo tanto, poseen un rasgo genérico común. Y como bien ya se había planteado desde un principio, la falta de una definición consistente en este escrito invitan a enfocar la atención en los primeros capítulos de la obra, los cuales fueron brevemente explicados en los párrafos anteriores, pues es ahí donde encontramos un punto de apoyo para constituir un significado adecuado entre el término y todo lo que implica. Siendo pues, estos primeros capítulos de la obra la única fuente para elaborar la definición, podemos acordar que en primera instancia el término mimesis se utiliza como aquel común denominador entre el determinado grupo de artes. Pues éstas se valen de algún medio para imitar la naturaleza.

Por otra parte, se debe recordar el énfasis que ponía Aristóteles en su idea sobre que la tendencia imitativa se encuentra presente en la profundidad de la naturaleza humana. Así,

⁶ Cfr. Las primeras palabras de la Metafísica de Aristóteles.

el deseo innato de conocer y realizar determinadas acciones son las causas del origen de las artes miméticas. A saber, Aristóteles deja en claro que el proceso de cognición para realizar esta tarea es un ejercicio de encontrar las semejanzas. Por ejemplo, imitar la composición en versos, realizar los mismos sonidos que se escuchan en la naturaleza o imitar las acciones de los hombres, como se explica en el capítulo sexto intitulado *Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos*, en el cual el filósofo estagirita propone dicha tesis. Con la caracterización general del concepto de mimesis quede pues más claro en qué se distingue de la reproducción técnica, tema nuclear en la investigación.

2.3 Sobre la distinción entre la mercancía y su carácter fetichista

Sin embargo, es preciso distinguir la imitación de la reproducción técnica. A partir del escrito de Benjamin se puede intuir que la diferencia recae en el proceso. Si bien pueden existir imitaciones de la obra de arte, como se ejemplifico en la antigua Grecia, estas se llevaban a cabo por otros seres humanos. La reproducción técnica, por su parte, está ligada directamente con los procesos mecánicos de producción, es decir, ya no es una creación propiamente humana. Sobre esto, Walter Benjamin ofrece varios ejemplos: “Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a serlo también gracias a la imprenta” (Benjamin, 2003, p.39). Con esto queda claro que es un fenómeno que avanza progresivamente y no es difícil pensar que muchas veces estos fenómenos responden a leyes mercantiles donde el capitalismo jugó, y lo sigue haciendo, un papel titular. La exigencia de los consumidores es tal que se tienen que buscar nuevos métodos de producción, un ejemplo es el desarrollo de la litografía, a comienzos del siglo XIX, y sobre lo que el pensador alemán comenta:

Con la litografía, la técnica de reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferencia a la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra respecto del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre una plancha de cobre, dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no sólo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día (Benjamin, 2003, pp.39-40).

Evidentemente, las fuertes raíces marxistas se notan en el pensamiento benjaminiano y por eso conviene hacer una revisión de éste. En el cuarto capítulo del primer volumen de *El capital* (Marx, 2010) se habla sobre las características que hacen a una mercancía. El apartado lleva por título: *El carácter fetichista de la mercancía y su secreto*; y conviene traerlo a colación para enfatizar la naturaleza de un trabajo creado por el hombre, a diferencia de uno que surgió de una máquina. Es interesante la manera en que Marx inicia este apartado:

A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. En cuanto valor de uso, nada de misterioso se oculta en ella, ya la consideremos desde el punto de vista de que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas, o de que no adquiere esas propiedades sino en cuanto producto del trabajo humano (Marx, 2010, p.87).

Ya desde el principio se pone el acento en que las creaciones humanas poseen un valor más elevado. Existe mérito en pensar una obra de arte, en golpear el metal para forjar, en arriesgarse al error cuando se dibuja o se escribe y tener que repetir el trabajo, justamente eso se le escapa a la técnica mecanizada. Por muy sencilla que sea una obra de arte, conlleva un esfuerzo de pensamiento y desgaste físico, y sobre esto el padre del comunismo comenta:

El carácter místico de la mercancía no deriva, por tanto, de su valor de uso. Tampoco proviene del contenido de las determinaciones de valor. En primer término, porque por diferentes que sean los trabajos útiles o actividades productivas, constituye una verdad, desde el punto de vista fisiológico, que se trata de las funciones del organismo humano, y que todas esas funciones, seas cuales fueren su contenido y forma, son en esencia gasto de cerebro, nervio, musculo, órgano sensorio, etc, humanos (Marx, 2010, p.87).

Cabe resaltar que sobre este apartado Giorgio Agamben realiza un estudio en el capítulo dos de la segunda parte de su obra intitulada *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Agamben, 2006) y desarrolla la tesis sobre el carácter fetichista de la mercancía. Por lo que resulta conveniente hacer una revisión de estos dos conceptos para avanzar con mayor claridad.

El primer capítulo de *El capital* (Marx, 2010) consiste en definir lo que es una mercancía. De manera introductoria se apunta que la mercancía posee dos características: el valor de uso y el valor de cambio. Es decir, posee un carácter ambivalente que será desarrollado por Marx más adelante. Pero como tal, la mercancía se distingue por satisfacer necesidades, como bien se sugiere en estas líneas:

La mercancía es, en primer lugar, un objeto exterior, una cosa que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas del tipo que fueran. La naturaleza de esas necesidades, el que se originen, por ejemplo, en el estómago o en la fantasía, en nada modifica el problema (Marx, 2010, p.43).

Dicho esto, se continúa con el carácter bifacético de la mercancía, iniciando con el valor de uso: “La utilidad de una cosa hace de ella un valor de uso” (Marx, 2010, p.44). Y se explica que esta utilidad está en función de las propiedades físicas de la mercancía. Es decir, el cuerpo mismo de las cosas nos ofrece un valor de uso, sea diamante o sea madera, cada uno tendrá un valor de uso distinto que se hará efectivo por el consumo o el uso.

De la misma manera, las mercancías poseen un valor de cambio. Característica que servirá para aclarar el carácter fetichista de la mercancía en la tesis de Agamben, mencionada anteriormente. Sobre el valor de cambio se nos dice: “En primer lugar, el valor de cambio se presenta como una relación cuantitativa, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar” (Marx, 2010, p.45). Es decir, el valor de cambio siempre está en relación con las demás cosas y su equivalencia dependerá de la cantidad. Para comprender mejor este pasaje podemos retomar uno de los ejemplos que se ofrecen ahí:

Tomemos dos mercancías, por ejemplo el trigo y el hierro. Sea cual fuere su relación de cambio, ésta se podrá representar siempre por una ecuación en la que determinada cantidad de trigo se equipara a una cantidad cualquiera de hierro, por ejemplo: 1 quarter⁷ de trigo = a quintales de hierro. ¿Qué denota esta ecuación? Que existe algo común, de la misma magnitud, en cosas distintas, tanto en un quarter como en a quintales de hierro (Marx, 2010, pp.45-46).

⁷ Medida de capacidad equivalente a 290,79 litros.

Así es como, por un lado, el valor de uso del trigo sería alimentar y el del hierro material para ser forjado, es decir, explotarlos según sus cualidades. El valor de cambio permite jugar con esas variables y obtener un equivalente según el común denominador en todas las mercancías. Con todo lo dicho anteriormente el concepto de mercancía queda más clarificado y sirve de cimiento para hablar sobre el fetichismo de la mercancía.

Giorgio Agamben es un filósofo de origen italiano que aborda temas de índole política, estética, literatura, analizando desde una visión occidental. La segunda parte de su obra *Estancias. El fantasma en la cultura occidental* (Agamben, 2006) se concentra en exponer el lugar que ocupa la obra de arte frente a la mercancía. Este segundo apartado, intitulado *En el mundo de Odradek*, empieza con una especie de genealogía sobre el término *fetiché*, poniendo como precursor a Sigmund Freud. Este filósofo italiano nos comparte que:

Según Freud, la fijación fetichista nace de la negativa del niño a tomar conciencia de la ausencia del pene en la mujer (en la madre). Puesto frente a la percepción de esa ausencia, el niño se niega (Freud utiliza el término *Verleugnung* “renegación, negación”) a admitir su realidad, porque eso haría pensar una amenaza de castración sobre el propio pene (Agamben, 2006, p.69).

Evidentemente, la teoría freudiana tiene diversos fundamentos psicológicos pero para efectos prácticos de aquí podemos entender que el *fetiché* es el sustituto de una ausencia. Es entonces cuando se entiende que no importa si el fetiché es una parte del cuerpo o un objeto, ya que siempre denota la ausencia, un hueco que puede ser llenado con otra cosa, es decir, el sustituto. Es interesante la mención que hace Agamben sobre este fenómeno en el lenguaje poético. Es el caso de la sinécdoque⁸ un ejemplo sobre el proceso mental de un fetichismo implícito como se afirma aquí: “A la sustitución de la parte por el todo que ésta opera (o de un objeto contiguo a otro) corresponde, en el fetichismo, la sustitución de una parte del cuerpo (o de un objeto anexo) al copartícipe sexual completo” (Agamben, 2006, p.70). A su vez, otras figuras retóricas cumplirían esta misma función, la metáfora, por ejemplo, sería la máxima expresión en tanto que sustituye a una cosa por otra.

⁸ Es un tipo de metonimia. Es decir, un fenómeno de cambio semántico en donde se designa una cosa o idea con el nombre de otra a partir de una relación semántica en común.

Ahora bien, una vez que se esclarecieron las raíces de la palabra fetiche, a partir de la genealogía ofrecida por Agamben, es pertinente continuar con el carácter fetichista de la mercancía. Como se había descrito anteriormente, la mercancía satisface necesidades humanas, siendo indistintas las clases de estas necesidades, y, de la misma manera, el fetiche tiene esta misma función en su naturaleza. Y en el desarrollo de su análisis, este pensador italiano señala:

Considerando desde este punto de vista, el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente (Agamben, 2006, p.72).

No obstante, la ambivalencia que posee la mercancía hace que se forme una “fantasmagoría” alrededor ella, que es lo que distingue al carácter fetichista de la mercancía. Es decir, los objetos adquieren la apariencia de otras cosas y Marx advertía este fenómeno:

Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena *como mercancía*, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que sí, por libre determinación, se pusiera a bailar (Marx, 2010, p.87).

Retomando el hilo conductor de esta sección, la reproducción técnica puede ser definida como el fenómeno de producción a través de sistemas mecanizados. Dicho fenómeno tiende a evolucionar, es decir, se adapta a las nuevas exigencias. Como ya se mencionó anteriormente, el mercado juega el papel de dictador y la reproducción técnica sirve a éste, forzando a una competencia entre medios de producción como bien se apunta en este pasaje: “Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana,

ofreciéndole ilustraciones de sí misma. Comenzó a mantener el mismo paso que la imprenta” (Benjamin, 2003, p.40). Sin embargo, el proceso evolutivo no se detiene ahí y Benjamin lo expone siguiendo el ejemplo de este procedimiento:

Pero ya en estos comienzos, pocos decenios después de la invención de la litografía, sería superada por la fotografía. Con ésta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla (Benjamin, 2003, p.40).

De esta manera, la primera sección en el libro de Benjamin pone sobre la mesa los problemas que surgen a partir de un fenómeno como la reproducción técnica. Es decir, hacer mención de la fotografía como efecto de este proceso evolutivo no es coincidencia. Los eslabones que componen el corpus benjaminiano tienen su origen aquí. Y clarificar un concepto como el de reproducción técnica es imperativo para proceder en nuestra investigación.

3. El cine como recurso de estudio en la filosofía de Benjamin

A lo largo de este capítulo se ha recalcado la metodología utilizada por el filósofo alemán. Partiendo de eventos propios de su tiempo y fenómenos reaccionarios, Benjamin inicia a teorizar desde aquello tangible e intenta llegar al fundamento. En este sentido el cine tiene un papel estelar. Desde muchas perspectivas la cinematografía sirve como ejemplo ya sea para presentar una sociedad, analizar el ámbito económico y social, exponer el comportamiento humano, entre otras. Haciendo uso de la psicología es posible examinar varios de estos puntos, la economía resultaría útil para comprender los demás, sin embargo, sólo la estética podría atravesar la obra de principio a fin, tomando en cuenta todo lo anterior, en tanto que obra de arte. Dicho esto, es pertinente caracterizar a la cinematografía como apertura filosófica.

Estudiosos de la pedagogía defienden que el cine posibilita el aprendizaje y la enseñanza por medio de un proceso de retroalimentación. Al igual que la filosofía, una

producción cinematográfica, de una u otra manera, da cuenta de su tiempo, sin importar la temática que aborde. Con un pensamiento crítico correcto es posible extraer contenido útil para diferentes propósitos. Con bien se explora en la siguiente reflexión:

Al mismo tiempo, el cine como forma de pensamiento contemporáneo ha sido utilizado en cuanto medio que posibilita experiencias y relaciones sensibles con escenarios diversos, es así como en los procesos educativos suscita un encuentro que permite devenires y retroalimentaciones mutuas, es decir, en determinadas acciones y momentos la educación deviene cine y el cine deviene educación en un encuentro fascinante y posibilitador de constitución y acción sobre los sujetos que aprenden, que enseñan, que enseñan aprendiendo y que aprenden enseñando (Milena Pañuela y Pulido Cortés, 2012, p.90).

Ahora bien, para funcionar de una manera similar se valió de este fenómeno para aterrizar su crítica. Para Benjamin, supone un motivo de reflexión estética el que exista un arte que nazca desde la reproducción técnica. Si bien, durante la sección anterior se esclareció este tema, es imperativo volverlo a invocar en relación con el cine. Explorando la ruptura entre el paradigma de la Grecia antigua y el de su época, el filósofo menciona: “Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy. Por primera vez, con el cine, tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad” (Benjamin, 2003, p.61). Entonces, el valor filosófico cobra sentido pues a partir de estas innovaciones surgen nuevas reflexiones sobre el estatuto del arte.

La dirección de este trabajo coincide con este enfoque y se basa en ofrecer una exploración del pensamiento estético de Benjamin a partir de las posibilidades ofrecidas por la cinematografía. Podemos encontrar ejemplos donde se unifique la reflexión filosófica y el cine, como en *Cine y Filosofía: sus rostros* (Saldarriaga y Cardona, 2014). En este trabajo se encadena al cine de Ingmar Bergman con el pensamiento de Gilles Deleuze. El corpus ofrecido por el filósofo sirve como base teórica para explicar de manera general el concepto de rostro en la cinematografía del director sueco. La propuesta de esta investigación es partir de manera inversa, en tanto que se tomará una obra específica que sirva de ejemplo para aterrizar el corpus benjaminiano.

Andrei Arsénievich Tarkovski, uno de los más importantes directores e influyentes del cine ruso. Su trabajo no es muy extenso pero es compensado con su maravillosa habilidad para dirigir. Su filmografía consta de siete largometrajes incluyendo *El Sacrificio*. *El Sacrificio* fue la última obra del director, la cual se estrenó en el año de 1986, y es ideal para trabajar la estética de Walter Benjamin. En *Encuentros fortuitos y categóricos entre la filosofía y el cine* (Manresa y Del Carmen, 2010) se plantea que algunas creaciones cinematográficas se pueden empatar con alguna corriente de pensamiento pues, si bien los directores no pensaron directamente en la filosofía, pues en lugar de una película tendrían un libro, es posible encontrar relaciones entre éstas y, en ese sentido, es que se puede hablar de encuentros fortuitos.

Es posible pensar en algunos trabajos cinematográficos donde han sido expuestas teorías de pensamiento con tal fidelidad que uno piensa en la posible colaboración entre autores y directores. Un claro ejemplo es el director Alfred Hitchcock, pues sus trabajos están plagados de temas psicológicos. Sus personajes siempre se ven envueltos en una serie de dilemas morales y crisis neuróticas. Sin embargo, uno de sus trabajos en especial se puede empalmar con la teoría freudiana. *Psicosis*, la obra en cuestión, expone de manera magistral los tres niveles que propuso Sigmund Freud a través de uno de sus protagonistas. La combinación del argumento y sus referencias teóricas han hecho que dicha obra sea un referente.

El Sacrificio de Tarkovski, desde mi perspectiva, posee este carácter fortuito. A partir de su obra es posible abordar temas sociales, psicológicos, filosóficos y seguramente muchos otros. Sin embargo, la investigación debe poseer una dirección concreta pues de otra manera no habría concreción. La dirección será ofrecida por el pensamiento estético de Walter Benjamin. Sus reflexiones son puntuales y perspicaces tanto en el ámbito filosófico como cinematográfico, por lo que es seguro que germine algo fructífero de esta conjunción.

Capítulo II

El corpus estético de Walter Benjamin

Hasta este momento de nuestra investigación se han remarcado las distintas influencias que componen al pensamiento benjaminiano y, de la misma manera, se ha intentado esclarecer que las temáticas de este autor alemán eran de gran interés, en tanto que múltiples pensadores se unían a la investigación y disertación de las mismas, lo que deriva en una trascendencia social e histórica, no sólo filosófica.

Afortunadamente, Walter Benjamin proporcionó las herramientas necesarias para la comprensión y crítica de las nuevas técnicas artísticas y el lugar que ocupan en la historia del arte. Así como una caracterización generalizada que es imprescindible exponer para efectos de nuestra investigación. Por esta razón, los siguientes párrafos serán dedicados a la exposición de la teoría estética de Benjamin, donde se desarrollarán los conceptos básicos y se esbozará su postura con respecto al arte, poniendo un énfasis en la cinematografía.

Aunque las reflexiones de nuestro autor no son tan abundantes, como se esperaría de cualquier otro autor alemán, sí poseen una fuerza intrínseca que da pie a la crítica y al ejercicio filosófico. Una prueba ferviente de ello es que unos años más adelante, Martin Jay, quien ha sido conocido por reconstruir de manera fidedigna la historia de la Escuela de Fráncfort, reconocería algunas de las virtudes en la escritura de nuestro autor: “Aunque esto no llegara a ocurrir, Benjamin se esforzó por dar a sus palabras una riqueza y una resonancia de las que la prosa normal carecía” (Jay, 1974, pp.289-290). Y justo en su corpus estético sale a relucir esta virtud, pues aunque no es tan vasto para formar un sistema como el de otros autores, es suficiente para generar aportaciones importantes.

1. La reivindicación del arte con la introducción del cine y la fotografía

El trabajo de Walter Benjamin, como se había explicado en el capítulo anterior, se desarrolló en una época de transición en muchos aspectos. La reproducción técnica, por

ejemplo, permeó el ámbito económico, político, cultural y artístico. Las dos grandes razones para este último son la fotografía y el cine. Por este motivo conviene caracterizar a estas dos técnicas desde la mirada de nuestro autor.

Para entender de una mejor manera lo que Benjamin describe con relación a estas nuevas técnicas, debemos tener en claro la herencia marxista que posee su pensamiento. Todos los cambios que presenció el filósofo, desde su perspectiva, no eran más que una consecuencia de las mutaciones en el sistema económico. El capitalismo, como sistema económico vigente, era el fundamento o, como diría propiamente un marxista ortodoxo, la infraestructura. La infraestructura es por lo tanto los cimientos, que están compuestos por las fuerzas de trabajo y las relaciones de producción, en una palabra, la economía. La supraestructura, por otra parte, incluye a todo el ámbito político, social, religioso, artístico y básicamente a cualquier actividad derivada del intelecto humano. Es esencial matizar lo que declara nuestro autor: “El revolucionamiento de la supraestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura, ha requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción” (Benjamin, 2003, p.37). En base a estas líneas, no es extraño pensar que la serie de cambios en el arte son un efecto producido por la infraestructura. La reproducción técnica sigue la línea del pensamiento vigente y se manifiesta en aparatos como la cámara fotográfica y de video.

La aparición de nuevas técnicas de arte no sólo rompe con las formas tradicionales de creación, es decir, pintura, escultura, arquitectura, entre otras, sino que también reivindican la manera de comprender el arte. Pues, de alguna manera, la creación ya no depende completamente del artista en el sentido del *endiosamiento* platónico o el *genio* kantiano, sólo por mencionar algunos. Más bien, estas concepciones, heredadas por la tradición filosófica, tienen que ser igualmente reivindicadas.

Para Benjamin, el mal uso de los conceptos desemboca en una tergiversación y a nivel político, siempre enfatizando la época del autor, herramientas para el fascismo. Y con las siguientes palabras se sostiene lo anterior: “Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados – como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y

“misterio” – cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista (Benjamin, 2003, p.38).

Sin duda, este es uno de los puntos que desmarcan al pensamiento benjaminiano en comparación con otros autores de su época. Benjamin realiza una especie de inversión a las preguntas tradicionales de la estética como: ¿qué es la belleza? o ¿qué compone a lo bello? Y admite que dichas cuestiones deben ser abordadas desde una situación específica. Esto conlleva un aterrizaje en la época actual, aquella que se distingue por el uso de técnicas más sofisticadas que permiten que la obra de arte se vuelva un fenómeno verdaderamente masivo.

De este modo, nacen preguntas como: ¿qué le sucede a la estética cuando cambian los medios de producción? O ¿qué significa lo bello en la época de la reproductibilidad técnica? Indagaciones como estas no habían sido desarrolladas por ningún otro intelectual de la época, al menos, con un enfoque tan específico. Cabe mencionar, que pensadores como Heidegger, que fue relacionado en el capítulo previo como un referente temporal, tenían la ambición de explorar nuevos horizontes a través de sus propias metodologías. Sin embargo se remitían a la esencia, al origen, a las cosas mismas; que si bien es una exigencia en el método fenomenológico, finalmente pueden ser incrustadas en la tradición.

Ante los ojos de nuestro autor, seguir una línea tradicional resultaba poco productivo. Ya que indagar sobre lo esencial nos remite siempre a lo pasado, lo originario. Y esta visión nostálgica sólo fortalece la posición fascista que históricamente se ha refugiado ahí. La lengua, la sangre y la patria sólo son algunos ejemplos que se pueden invocar si nos remitimos a estos conceptos y que empatan perfectamente con la ideología fascista.

2. Revisión de los conceptos estéticos del autor: Autenticidad

Desde el inicio de este trabajo se recalcó que la introducción de nuevos conceptos era una tarea ambivalente para nuestro autor. Por un lado, los conceptos que Benjamin elabora, resultan inútiles para los fines fascistas y, por otro, éstos sirven para provocar reacciones útiles en el ámbito de la política del arte. Ambas tareas son satisfactoriamente concluidas a través de la exposición sus conceptos.

Por ejemplo, dentro de la caracterización de la cinematografía nos encontramos al margen de varios de los términos de nuestro autor, el más evidente es el de reproductibilidad técnica pero no es el único. Una consecuencia directa de la primacía de la técnica es el sacrificio de la autenticidad. Para entender adecuadamente qué se entiende por autenticidad recurrimos a la siguiente cita: “El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy” (Benjamin, 2003, p.42).

Es decir, lo único e irrepetible de cada obra de arte se conserva en sí misma. Los rasgos de deterioro que se pueden apreciar en una pintura del siglo XVII, por mencionar un ejemplo, no le quitan su valor, más bien, se lo conceden. Pues cada cicatriz en una obra de arte es una victoria ante la inclemencia del tiempo. El aquí y ahora invocado por Walter Benjamin conjuga el instante exacto en el que se encuentra la obra y, evidentemente, su condición.

Cuando el filósofo de Berlín se resiste a lanzar una mirada por el sendero de lo tradicional, concede que nuevos fenómenos dominan su presente y está consciente de que las consecuencias se pueden manifestar de distintos modos, uno de ellos es el anterior. Cuando la obra es expulsada de la institución, sea esta la academia, templo o museo; mediante la reproducción técnica también es ejecutada su autenticidad. La obra de arte reguardada ahora está regada y fundida con las masas. Es posible observarla en llaveros, camisas o bolsas como cualquier otro objeto de consumo.

La disposición del arte al servicio de las masas, también conocida como democratización del arte, podría no ser una reacción negativa en primera instancia. Sin embargo, nuestro autor advierte que este evento tiene un precio que es la aniquilación de la autenticidad u originalidad. La recepción de una pieza artística es alterada, como si la relación entre objeto de arte y receptor perdieran fuerza. Benjamin construye un concepto que resume muy bien todo esto y que se le conoce como aura. Este elemento es vital para entender el corpus de nuestro autor y será desarrollado un poco más adelante.

Mientras tanto, a manera de paréntesis, es conveniente recordar una situación hilarante representada en el filme intitulado *El gran Makakikus* donde uno de los protagonistas, interpretado por el talentoso actor Joaquín Pardavé, se interesa por adquirir obras de arte para elevar su estatus social. Puesto que el dinero no es un problema para él, le son llevadas varias obras reconocidas con las que se encuentra bastante conforme. Sin embargo, una de ellas le llama particularmente la atención al ser su educación artística y cultural muy reducida. La excepcional escultura conocida como La Venus de Milo causa en él una sensación de molestia cuando observa que no tiene brazos. Por lo que inmediatamente manda a su sirviente para que le hagan las reparaciones correspondientes.

Este ejemplo ilustra muy bien la idea de autenticidad en Benjamin. Una escultura de Venus con los brazos claramente rotos nos certifica que ha atravesado un viaje más largo que el de la subasta de obras de arte a la casa del coleccionista. Sus rasguños y fracturas nos cuentan una historia más larga. De continuar con esta ilustración, la siguiente generación en la familia de este hombre debería conservar la escultura con los brazos puestos, ya que relataría la particular posición de su ancestro frente a la cultura y al estatus social.

Siguiendo con esta definición nos podemos dar una idea de la causa por la cual la autenticidad escapa a la reproducción técnica. De manera un tanto poética podemos decir que la reproducción de una obra emula su forma pero no puede imitar su historia. Sin embargo, el hecho de que fueran posibles las reproducciones causó dos efectos principalmente. El primero, que tiene un matiz negativo y que se acentuó con anterioridad, es que la autenticidad fue agredida desde el núcleo. En la siguiente nota se describe bien: “Precisamente porque la autenticidad no es reproducible, la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos de reproducción dio un motivo para diferenciar y jerarquizar la autenticidad. Una importante función del comercio con el arte fue la de desarrollar tales diferenciaciones” (Benjamin, 2003, p.43).

En segundo lugar, con un matiz parcialmente positivo, es que la reproducción técnica mantiene cierta independencia frente a la autenticidad. Es decir, mientras que una reproducción manual hasta cierto punto se mantiene fiel a la obra original, la reproducción técnica hace obvia su distancia mediante los múltiples recursos que posee. Por ejemplo, durante el inicio de la película *Midnight in Paris* de Woody Allen se muestran decenas de

escenas sobre las calles de París. Evidentemente, el director no quiere realizar una copia idéntica de la arquitectura, más bien utiliza sus recursos para explotar ciertos ángulos, trabajar a ciertas horas del día para aprovechar cierto tipo de luz y, de esta manera, apropiarse de los paisajes de París. Y justo esto se reconoce en:

En primer lugar, la reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; pero igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural (Benjamin, 2003, p.43).

Una idea similar se puede rastrear en la primera sección de *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1990) de André Bazin. Él construye una comparativa entre las artes plásticas y su relación con la fotografía. Su postura está basada en que la fotografía también mantiene una diferencia importante con respecto a la pintura, ésta es la primacía de la objetividad sobre la subjetividad. La objetividad que proporciona la cámara, al ser un aparato mecanizado, toma mucha ventaja sobre la pintura e incluso la libera de su presión implícita por aparentar semejanza absoluta con el objeto. El autor resalta la obsesión continua de los pintores por el realismo e insiste en que la expulsión del hombre, como mediador entre el receptor y el objeto, dio paso a una nueva aprehensión de la obra artística. Conectando con el ejemplo anterior, se puede extraer las siguientes líneas: “La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título del pintor” (Bazin, 1990).

Este juego de la subjetividad y la objetividad también se puede localizar en uno de los ensayos de Benjamin. En su escrito intitolado *Breve historia de la fotografía* (Benjamin, 2018), se dedica a reconstruir el origen de ésta, algunos de sus exponentes más destacables y ofrece un atisbo de sus ideas sobre la estética contemporánea. Después de ofrecer una explicación suficiente sobre el génesis de esta técnica, escribe las siguientes líneas: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo

porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana” (Benjamin, 2018, p.26).

El desplazamiento de la figura humana que controlaba el pincel provoca cambios en la recepción de la obra y de la estética en general. Buena parte de estas ideas germinaron lo suficiente para que nuestro autor elaborara una nueva concepción del arte visto desde estas modificaciones técnicas. La objetividad que ofrece la técnica mecanizada de alguna manera revoluciona a las técnicas tradicionales, a costa de otros elementos, como se examinaba párrafos atrás. Los límites y alcances de estas nuevas técnicas aún no estaban bien trazados, las posibilidades se encontraban en el horizonte pero era evidente que los paradigmas estaban mutando y este filósofo lo reconoce en el siguiente párrafo:

Composiciones estructurales, texturas celulares de las que suelen ocuparse la técnica y la medicina, presentan en un principio una afinidad mayor con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad. Pero al mismo tiempo la fotografía deja al descubierto los aspectos fisionómicos de ese material: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y verse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica (Benjamin, 2018, p.28).

A esto se le puede sumar que a través de las reproducciones fue posible desprender a la obra de arte de su sitio original. Esto significa que mediante un grabado, una fotografía o algo de esta naturaleza fuera posible que un espectador al otro lado del mundo pudiera conocer las pirámides de Egipto o las obras de Francisco de Zurbarán. Es decir:

Puede además, por otra, poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables al original. Hace, sobre todo, que ella esté en la posibilidad de acercarse al receptor, sea en forma de una fotografía o de una reproducción de sonido grabada en disco. La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación (Benjamin, 2003, p.43).

A pesar de esta aparente virtud por parte de la reproducción técnica, se debe recordar que ante todo es un atentado contra la autenticidad. Aquel sitio que resguardaba la obra exigía

ciertas condiciones por parte de los espectadores, como un tiempo preciso o un comportamiento específico. La materia, el espacio y el tiempo cambiaron su relación con el espectador de manera radical. El misticismo que guardaba una obra por el simple hecho de ser irrepetible es triturado por la masificación de la misma a través de los procesos vigentes.

En ese sentido, resulta conveniente hacer el desarrollo del ya mencionado concepto de aura. Cuando Benjamin enlista todas las repercusiones que trae consigo la reproductibilidad técnica, enfatiza el daño que se le hace al núcleo del objeto de arte, como hemos estado reiterando, este centro es la autenticidad. La tradición, historia, origen y trayecto son conceptos que se encuentran inscritos en el de autenticidad, sin embargo, existe en el corpus benjaminiano un concepto aún más elevado.

3. Revisión de los conceptos estéticos del autor: Aura

El aura ocuparía un lugar privilegiado si se construyera una jerarquía conceptual de este pensador. Esto se debe principalmente a su capacidad para abarcar todos los rasgos invocados por el autor, él lo declara a través de estas palabras: “Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura” (Benjamin, 2003, p.44).

Las líneas anteriores sirven de testimonio sobre la importancia de este término, así que conviene reconstruir una definición más sólida con ayuda de los fragmentos que escribió a lo largo de los años. Ya desde la *Breve historia de la fotografía* se había manifestado este concepto pero no se había esclarecido tanto como en sus escritos posteriores. En aquel ensayo, el estudioso de Berlín describe con detalle el método de trabajo de los primeros fotógrafos. Reconoce el valor artístico que poseían sus obras y enaltece esa primera década de la fotografía, como un periodo dorado que no fue profanado sino hasta años después. El proceso para conseguir una fotografía exitosa exigía varias condiciones. La luz, por ejemplo, es un elemento imprescindible si se quiere obtener una imagen de calidad. Actualmente, la falta de luz puede ser compensada con otros recursos pero en aquellos tiempos era una condición necesaria. Esto condicionaba al fotógrafo y al modelo a trabajar

en horas específicas del día. De igual manera, el lugar era importante, pues debía ser lo suficientemente tranquilo para permitir trabajar durante un largo periodo de tiempo sin que afectara a la primera condición. Se le puede sumar que la postura del modelo en ciertas ocasiones estaba subordinada al espacio en que se encontraba, es decir, el cuerpo debía permanecer inmóvil durante un largo periodo de tiempo por lo que era necesario encontrar comodidad en las posturas.

Al transcurrir los años, muchas de estas exigencias se esfumaron gracias a la constante mejora de los aparatos. Otras de ellas fueron transgredidas debido a la nueva oleada de fotógrafos. La cámara se volvió un aparato asequible al público y generó interés como un negocio innovador. Benjamin no titubea y tilda de charlatanes a estos nuevos integrantes del movimiento, principalmente por sus intereses y carencia de seriedad. Incluso, se menciona que una buena parte de los maestros artesanos se inclinaron por esta tendencia: “Las cosas fueron tan deprisa que ya en torno a 1840 la mayoría de los incontables pintores de miniaturas se habían convertido en fotógrafos profesionales, al principio sólo ocasionalmente, pero en seguida de manera exclusiva. El tener que empezar trabajando para ganarse el pan enriqueció su experiencia: de hecho, el alto nivel de sus fotografías no se debe a su preparación artística, sino artesana” (Benjamin, 2018, p.33).

Un paréntesis interesante es arrojado en medio de esta historia sobre la fotografía. El que más tarde sería reconocido como uno de los escritores más influyentes de todos los tiempos, Franz Kafka, consigue ser el objeto de análisis para nuestro autor. Vestido con un traje ridículo y adornado con una cantidad de objetos que hacen inevitable pensar en la arquitectura del barroco, un joven Kafka es ofrecido ante la cámara. Nuestro autor lo describe como una completa humillación que se ve reflejada en los ojos del infante y que sirve como una ilustración para acentuar este salto en la evolución de la fotografía.

El abandono de las metodologías tradicionales y la imposición progresiva de las nuevas tendencias rompen el sello primigenio de las creaciones anteriores, en palabras del autor: “En su tristeza sin riberas esta imagen ofrece un contraste con aquellas primeras fotografías en las que los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho. Estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo” (Benjamin, 2018, p.36).

Esta invocación del término está directamente ligada con la primera metodología de la fotografía. La razón principal es el juego de luces que se exponía frecuentemente en los primeros trabajos. La luz mantenía una lucha constante con la oscuridad y esta relación de fuerzas daba como resultado un producto único que ofrecía algo nuevo ante la vista. El aura era, hasta cierto punto, un efecto físico del juego del claro oscuro. Durante el primer decenio que describe Benjamin era natural encontrar este fenómeno, años después no fue así, el progreso tecnológico privó su existencia: “Pues esa aura no es el simple producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente periodo de decadencia. Una óptica avanzada pronto dispuso de instrumentos que vencieron completamente lo oscuro hasta perfilar las imágenes como en un espejo” (Benjamin, 2018, p.37).

El panorama no se tornó mejor cuando las generaciones siguientes de fotógrafos intentaron emular estas condiciones. La artificialidad tomó el mando y desde entonces formó parte vital para los trabajos venideros. La mejora del producto era recurrente y a la vez necesaria para cumplir las expectativas que habían cimentado sus precursores. Nuevas técnicas surgieron para suplir estas carencias y Benjamin las describe de esta manera:

Sin embargo, a partir de 1880 los fotógrafos situaban su cometido más bien en simular el aura por medio de todos los artificios del retoque y especialmente gracias al empleo de la goma bicromatada; un aura que había sido previamente expulsada de la imagen, al mismo tiempo que lo oscuro, por el empleo de objetivos más luminosos, igual que la creciente degeneración de la burguesía imperialista la había desalojado de la realidad (Benjamin, 2018, p.37).

Por tanto, las características físicas fungieron en primera instancia como rubro para identificar a una obra que poseía un aura. Es inevitable recurrir a un símil para entender de mejor manera lo que el autor expresó. En este sentido, resulta fortuito voltear hacia el arte sacro. En éste, existe un resplandor que sirve de blindaje frente a los demás elementos de la pintura, el protagonista se distingue inmediatamente del resto del cuadro por encontrarse rodeado por él. Esta especie de irradiación emitida por los personajes sacros es precisamente lo que nuestro autor nos quiere exponer cuando se habla del fenómeno

aurático. De manera magistral, Bolívar Echeverría sintetiza esta idea con las siguientes palabras:

¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de “aura”? Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos, o el “contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh”, el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de *V-effekt* o “efecto de extrañamiento” - diferente del descrito por Brench- que se despierta en quien las contempla cuando percibe como en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material (Benjamin, 2003, p.15).

Esta definición resulta fortuita por ilustrar de manera precisa el pensamiento del autor pero es necesario desglosar dos puntos centrales. El primero de ellos tiene que ver con la discusión que hemos ido desarrollando, la percepción del receptor es distinta cuando se enfrenta a este fenómeno de manera natural que de manera artificial. No es gratuito que nuestro pensador denuncie las mutaciones en las metodologías tradicionales y advierta las transgresiones que sufrirá la obra. En segundo lugar, se tiene que esclarecer el “efecto de extrañamiento” del que sea hace mención. Para algunos autores⁹, el concepto de aura en Benjamin nos remite a una paradoja espacio-temporal, ya que nos ofrece un instante preciso en el tiempo, sin importar cuándo haya sucedido, a través del enfrentamiento con el objeto. Lo que se ofrece en la obra puede ser identificado como familiar o extraordinario, una especie de fenómeno metafísico que se emite desde el núcleo de la pieza de arte. Para clarificarlo en una palabra, el autor recurre a las siguientes líneas: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p.47).

A pesar de la paradójica definición que se ofrece, el tiempo concedió la razón al autor y ahora es posible verla con mucho más claridad. La constante exposición del arte a través de los medios tecnológicos y ahora, también, mediante medios digitales, era lo que Benjamin pronosticaba como condiciones perfectas para la aniquilación del aura. La exigencia de las masas por “acercarse a las cosas”, como lo dice él, es terreno favorable para la cultura del consumo y deja el camino abierto para la reproducción libre e infinita de la obra de arte.

⁹ En el libro intitulado *Manifiesto de la mirada* (Patiño, 2018) el autor realiza un estudio sobre esta idea.

Hacer asequible una copia de las pinturas más reconocidas, como el trabajo de Monet o Picasso, se volvió una de las tareas principales del mercado. En una funesta narración Benjamin lo describe:

Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquella (Benjamin, 2003, p.48).

La obra de arte aurática posee características irrepetibles que traen a colación términos como lo familiar, duradero, único y cercano, que son inasequibles a las reproducciones. Es posible fortalecer aún más la definición dada por el autor mediante el estudio introductorio de su obra, el verso es el siguiente: “El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado” (Benjamin, 2003, p.16).

El ritual determinado del que se hace mención significa aquel largo viaje, que exigía recorrer buena parte del mundo para visitar el museo que albergaba una escultura específica. La espera anual para que cierta figura religiosa sea develada y mostrada ante los ojos de sus fervientes creyentes, que a su vez exigía desistir de tus tareas diarias y concentrarse en un lugar determinado al lado de un cúmulo de gente en una hora precisa.

Estas costumbres son exterminadas cuando es posible tener tu cuadro preferido en casa o adorar la figura religiosa desde el interior de tu habitación. En esta línea de pensamiento, nuestra época significaría para Benjamin el cumplimiento de sus pronósticos. En estos días es posible poseer réplicas de cualquier pintura de nuestra elección. Se pueden tener colecciones enteras de imágenes en los dispositivos móviles y disponer de ellas en cualquier momento. Esta cercanía que se vive con la estética provoca una inversión radical que pone en riesgo la supervivencia del arte aurático. La destrucción del aura requiere necesariamente una reinterpretación de los paradigmas estéticos. El arte ya no puede ser

evaluado bajo los mismos parámetros que dos siglos atrás, por esta razón, el autor insiste en examinar a las nuevas técnicas artísticas y, posteriormente, construir criterios suficientemente abarcales.

4. Cine y fotografía como efecto del sistema vigente

Por eso es que el cine y la fotografía forman parte indispensable de las reflexiones de este filósofo. Algunos de sus predecesores gastaron hojas inútilmente discutiendo el estatuto estético de las nuevas técnicas. Benjamin, por su parte, se reserva sus diálogos en esta polémica y predice el resultado, aceptando que el arte está evolucionando y mirar con nostalgia sólo evita que se focalice la verdadera discusión. Por eso se debe contextualizar la posición de Benjamin con respecto al séptimo arte.

El destacado investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, Carlos Aguirre Rojas, escribe en su ensayo intitulado *Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte* la siguiente nota con respecto a la posición de nuestro autor frente al cine:

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 de 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 (Rojas, 2012, p.145).

Es interesante notar que pese a la diferencia de tiempo entre la época de este pensador alemán y la actualidad, el cine sigue dando motivos para la reflexión. Claro es el caso de Sergei Eisenstein, que sólo un par de años después de que Benjamin publicara el ensayo que sirve de reflexión para este trabajo, redactó sus pensamientos sobre la cinematografía y su posible dirección. Él lo describió de esta manera: “Las posibilidades del cine son ilimitadas. Y estoy firmemente convencido de apenas las hemos rosado” (Eisenstein, 1974, p.10). Benjamin tenía muy claro que su época estaba siendo el escenario de una transformación y reivindicación a nivel artístico, el que otros autores se hayan sumado a estas reflexiones sólo indica la notoriedad de los sucesos. Al hablar del siglo XX es

inevitable pasar por alto el conjunto de sucesos históricos, ya que acarrearán un conjunto de consecuencias en todos los niveles. Pero el económico posee una prioridad por funcionar como motor de los subsecuentes.

La Escuela de Fráncfort, de la que Benjamin siempre se mantuvo cerca, se ocupó de las temáticas con relación a estos sucesos; la sociología, filosofía y antropología eran algunas de las disciplinas que mejor se trabajaban en el instituto. La decadencia de la cultura era una preocupación legítima, pues el siglo XX estuvo permeado por múltiples elementos que ponían en tela de juicio el papel de la cultura. La economía, la primacía de la técnica y en general todos los elementos que se pueden englobar bajo el término de *ilustración* generaron una gran diversidad de cambios, a la que este grupo de intelectuales estaba dispuesto a denunciar.

En el capítulo anterior se había esbozado de manera general lo que Marx denominaría *la fetichización de la mercancía*. A propósito de la decadencia cultural, se pueden mencionar algunos ejemplos. Theodor Adorno, el destacado miembro del Instituto de Investigación Social o Escuela de Fráncfort, se interesó mucho por la música, que formaba parte de sus aspiraciones personales pero también motivó algunas de sus reflexiones intelectuales. Y en la línea de crítica de la Escuela de Fráncfort, se encargó de denunciar la reciente problemática cultural, en este caso la fetichización de la música. En otras palabras: “La fetichización, afirmaba Adorno a la manera marxista, no era meramente una categoría psicológica; era también una categoría económica, enraizada en el carácter de artículo de consumo de una sociedad dominada más bien por el intercambio que por el valor funcional” (Jay, 1974, pp.310-311).

De esta manera se clarifica como es que la mayoría de las problemáticas epocales tenían una relación estrecha y el análisis de una te llevaba necesariamente a abordar la otra. Para Jay era bastante clara la relación entre la economía y las repercusiones en la cultura, que versando en la misma sintonía de Adorno escribe:

Como la música había sido invadida por el ethos capitalista, su fetichización era casi total. En un nivel, el de la producción, esto se reflejaba en su enfoque excesivo sobre los arreglos antes que sobre la composición, en la introducción frecuente de efectos coloristas y en la

resurrección nostálgica de estilos musicales pasados de moda por su valor evocativo (Jay, 1974, p.311).

La crítica a la cultura de las masas era una de las tareas fundamentales y por la cual se destacó la Escuela de Fráncfort. Si bien, muchos miembros trataron temas similares, es inevitable destacar el trabajo de Adorno y Horkheimer *La Dialéctica de la Ilustración* (1994) en donde elaboran una crítica magistral sobre la cultura de las masas y que merece un análisis por sí mismo. Para fines de este escrito, sólo conviene invocar otro ejemplo con relación a la decadencia de la cultura y que es abordado en la sección *Industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, y es precisamente la radio.

La radio, al igual que el cine, nace gracias a la técnica. Y si bien podemos encontrar varios aspectos positivos a nivel de la comunicación, es imperativo señalar cuál es la problemática que genera. En primer lugar, podemos decir que la radio anula la participación del oyente, es decir, lo convierte en un sujeto pasivo. Y en segundo lugar, provoca que escuchar música no sea una actividad por sí misma, más bien se le coloca como una actividad de segundo orden o, si la expresión es permitida, decoración de fondo.

Adorno, siguiendo a un antiguo discípulo de Schönberg de nombre Ernest Krenek y quien había realizado amplios estudios sobre la música radial, estaba de acuerdo en que la música se había visto afectado por este aparato. Martin Jay relataría la visión de Krenek de esta manera: “La radio, afirmaba, había reducido la música a un ornamento de la vida cotidiana. Al ser un medio reproductivo de segundo orden, después de la ejecución real misma, la radio provocaba un cambio fundamental en la experiencia estética del oyente” (Jay, 1974, p.313).

Ahora bien, sin perder nuestro hilo conductor, Benjamin también denunciaría al cine como parte de esta cultura corroída. Y sobre esto escribe: “Son procesos que están en conexión estrecha con la cultura de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine” (Benjamin, 2003, p.45). El conglomerado de fenómenos que nace a partir de la técnica era visto desde dos principales perspectivas: la de las masas, por un lado, y la de los intelectuales, por otro. Era de esperarse que los intelectuales de la época tuvieran más precaución con respecto a estos nuevos fenómenos. Su presencia en los problemas en

desarrollo ha sido necesaria desde siempre. Su visión ha permeado en los futuros estudiosos y sus análisis han permitido que hoy se tengan las herramientas para comprender de una manera más completa estas problemáticas.

Sólo es posible enunciar las aportaciones de algunos de ellos por motivos prácticos, sin embargo, el número de estudiosos que empleaban su tiempo en estas reflexiones era un número considerable. Hacer mención de algunos nombres pertenecientes a la escuela de Fráncfort sólo ayuda a tener un panorama más amplio y cercano a nuestro autor. Ahora bien, sin desviar el foco de atención en Benjamin, conviene seguir desarrollando su concepción sobre la cinematografía.

La cinematografía ha sido rodeada de una multiplicidad de discusiones. Teóricos musicales, actorales y escritores parecen tener la autoridad suficiente para ofrecer una opinión cuando se habla de éste. El modo en que están construidas las películas permite que puedan ser analizadas desde distintos ángulos y propósitos. Sin embargo, más que una novedad resulta ser la estela de una discusión aún más antigua y que hasta estos días puede resultar problemática. Esto es el enfrentamiento entre pintura y fotografía, como se atisbó en párrafos anteriores.

No es una casualidad que la cinematografía sea criticada por su valor artístico. Ya su predecesor, la fotografía, había sufrido valoraciones similares. Las críticas versaban principalmente en la ejecución de la técnica. Mientras que la pintura se ofrecía a sí misma como un producto puramente humano, la fotografía estaba interferida por un mediador tecnológico que ponía en entre dicho el verdadero talento de su ejecutor.

Benjamin toma como cimiento esta discusión para elaborar su análisis sobre la cinematografía. A pesar de lo tentador que resulta hacer una comparativa similar a la de sus predecesores, ya sea la valoración entre fotografía y cinematografía o, alguna otra manifestación artística, como actuación y cinematografía, por mencionar un ejemplo. Nuestro autor se resiste y en cambio ofrece una resolución magistral que se puede leer en:

Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la cuestión de si la fotografía era un arte o no –sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la

fotografía-; después, los teóricos de cine retomaron pronto, de modo igualmente apresurado, la misma cuestión (Benjamin, 2003, p.63).

La nueva mirada que ofrece nuestro autor abre un panorama más amplio, pues ya no concentra en deliberar el valor artístico de una u otra, más bien parte de la revolución misma del arte. Esto significa que los parámetros tradicionales del arte ya resultan ineficientes ante la aparición de nuevas técnicas. De esta manera, un análisis bien ejecutado debe ofrecer una mirada novedosa y fresca, con términos adecuados para los nuevos fenómenos artísticos.

Benjamin es contundente con sus palabras y no se limita en calificar de inútiles las discusiones que se enfocaban en comparaciones a nivel artístico. Además, reconoce que todas estas discusiones que rodeaban la fotografía se asemejan a un juego infantil cuando le son comparadas a las dificultades que presentó la cinematografía. Algunos otros pensadores de la época comulgaban con el pensamiento benjaminiano. En la obra que lleva por nombre *El cine como arte* (Arnheim, 1986) es posible detectar esta idea: “Todavía quedan muchas personas cultas que niegan obstinadamente la posibilidad de que el cine pueda ser arte. En consecuencia dicen: <<El cine no puede ser arte porque se limita a producir mecánicamente la realidad>> Quienes sostienen este punto de vista basan su razonamiento en una analogía con la pintura” (Arnheim, 1986, p.19). Estas líneas evidencian la falta de visión por parte de algunos autores y testifican que los parámetros de evaluación necesitan avanzar.

5. Revisión de los conceptos estéticos del autor: el desempeño calificable

Para esbozar completamente la perspectiva benjaminiana sobre la cinematografía es imperativo traer a escena uno de sus conceptos más importantes. El desempeño calificable cumple en Benjamin un papel vital cuando se habla de cine. Como él mismo prometía al principio de su obra, fundamento principal para la elaboración de este escrito, la inserción de nuevos conceptos era necesaria. Sin lugar a duda, es destacable el esfuerzo que realizó nuestro autor para satisfacer su promesa.

Él ilustra un ejemplo para la mejor absorción de su concepto. Plantea dos tipos distintos de reproducción, por un lado, aquella que se hace de una pintura mediante una fotografía y, por otro, la que parte de un hecho ficticio construido desde el estudio cinematográfico. En el primer caso no está puesto a discusión que lo reproducido es una obra de arte, sin embargo, el trabajo del camarógrafo no corre con la misma suerte. Él y su cámara no están creando una obra de arte, su acción es más bien un desempeño calificable. Benjamin fortalece su posición con otro pequeño ejemplo que, a su vez, nos ayuda a comprender mejor su visión. En el caso de un director de orquesta, el desempeño artístico se encuentra presente, pues, en sí mismo, él tampoco está generando una obra de arte parado al frente de su orquesta. Ahora bien, el segundo caso es distinto, ya que en principio no es una obra de arte, aquí sólo se puede generar a partir de un montaje. En otras palabras, sólo a partir de las fracciones se puede fabricar una unidad que puede alcanzar el estatus de obra de arte. Walter Benjamin lo sintetiza con las siguientes palabras: “La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte en la fotografía” (Benjamin, 2003, p.66).

A pesar de los múltiples esfuerzos que distintos directores han hecho por minimizar las fracciones que componen la totalidad de su trabajo, la obra cinematográfica no deja de ser un montaje. Éste resulta necesario para darle continuidad a una idea o bien darle un matiz específico. Es un gran recurso que deriva de necesidades humanas para la conexión continua de hechos. Eisenstein lo explica con próximas palabras: “No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva terminante cuando dos objetos cualesquiera separados son colocados ante nosotros, uno junto al otro” (Eisenstein, 1974, p.16).

Se puede hacer mención de un clásico en el cine de suspenso como lo es *The Rope*, del ya mencionado Alfred Hitchcock, en donde presenta un filme que a nivel visual bien podría decirse que no presenta cortes, es decir, que lo hace en una sola toma. Esto lo logra mediante una elaboración casi teatral, en donde su escenario se basa en el interior de un departamento, en su mayoría de una sola habitación. Además, el argumento del filme se

basa en un asesinato cometido en dicha habitación en donde las represalias psicológicas y el comportamiento de los personajes mantiene un ambiente de constante tensión, ya que ante el espectador los hechos son tan claros que durante toda la película se preguntan cómo es posible que los demás no lo descifren.

El esfuerzo técnico que realiza Hitchcock es notable. A nivel coreográfico representa todo un desafío para los actores trabajar en tiempos tan prolongados sin equivocarse en sus acciones o diálogos, ya que eso significaría reconstruir todo desde el principio. Sin quitar mérito a este filme, la intención de reducir a una cantidad mínima de partes, porque ciertamente esta fraccionada, está presente claramente pero sigue siendo un montaje. El cine hace uso de muchos elementos visuales y sonoros que muchas veces no son introducidos sino hasta el momento de la edición. Así es como se hace posible que se escuchen piezas musicales sincronizadas adecuadamente a las escenas, efectos sonoros que nos estremezcan sin opacar las voces de los actores o matices en la iluminación que nos permitan apreciar el entorno sin perder de vista los ojos de los protagonistas. Pero es sólo a partir de la unión de estos componentes o las singularidades, como las llama nuestro autor, en que es posible conseguir un producto sólido que pueda ser tildado de obra artística. Así es como la suma a nivel escenográfico, musical, visual y actoral pueden coexistir. Y en éste último hay que subrayar, pues para nuestro autor cumple un papel especial.

Benjamin reconoce dos virtudes principales de los actores cinematográficos. La primera de ellas se basa en un reconocimiento a nivel artístico. Es bien sabido que para elaboración de una película es necesaria una cantidad considerable de gente. Dependiendo del tamaño del proyecto, la cantidad puede variar pero hasta en un trabajo de poca producción son necesarias personas que se ocupen del sistema de sonido, iluminación, vestimenta, maquillaje y muchas otras cosas. En trabajos amateur normalmente alguien se ocupa de dos o más de los puntos anteriores. Sin embargo, el objetivo del pensador alemán es dejar en claro que estos actores están en un nivel diferente al realizar su trabajo frente a especialistas o grupos de gente que es libre de intervenir en su desempeño. Esto los coloca en una posición desafiante al estar en una constante prueba. Es posible encontrar esta idea en:

Este se diferencia del actor de escenario por el hecho de que su desempeño artístico, en la forma original que sirve de base a la reproducción, no se desarrolla ante un público

cualquiera, sino ante un gremio de especialistas que son directores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, etcétera, y que como tales están en posición de intervenir en cualquier momento en su desempeño artístico (Benjamin, 2003, p.66).

Cumplir con esta serie de requerimientos no es una tarea sencilla. El trabajo de un actor cinematográfico se tiene que adaptar de tal manera que satisfaga continuamente los requisitos de cada uno de los gremios mencionados. Es decir, en muchas películas es necesario hacer escenas en habitaciones y al aire libre. El actor tiene que modular su voz para cumplir las expectativas de los ingenieros de sonido que se encargan de recoger las conversaciones entre los personajes mediante el uso de micrófonos. La gesticulación quizá tendrá que ser más acentuada cuando la escena demande una cantidad reducida de luz porque al director de fotografía y al ingeniero de iluminación les parece pertinente. Esta serie de demandas hacen que el cumplimiento efectivo coloque al actor cinematográfico en un lugar privilegiado ante la mirada de nuestro autor.

Discusiones previas se habían desarrollado en el teatro ya que las acciones realizadas en el escenario se combinan con el diálogo. Al ser su naturaleza híbrida, la atención del espectador se encontraba en una disputa constante entre atender lo visible o lo sonoro. Sin embargo, para autores como Arnheim, es esta disputa reposaba una riqueza más compleja que revestía al fenómeno teatral, se puede leer en las siguientes líneas: “No obstante, el director de teatro advierte también que al combinar el medio visual, más concreto y relativamente más sencillo, con el medio del habla, más abstracto y complejo, se pueden lograr obras más ricas que representen de forma más completa la vida humana” (Arnheim, 1986, p.147)

La segunda virtud que Benjamin reconoce en este tipo de actores está ligada con la primera. Ésta es el enfrentamiento y victoria del actor cinematográfico frente al sistema de aparatos. Este punto es fundamental para remarcar la discusión indirecta que Walter Benjamin siempre mantuvo con el capitalismo y hacer valer la herencia marxista que permeó su pensamiento. El obrero exhausto que dobla metales en un prensa hidráulica durante doce horas, el oficinista que se sienta frente al ordenador desde las ocho hasta las cinco, el ciudadano común que se encuentra absorbido por el teléfono móvil, todos ellos

son derrotados por el sistema de aparatos pero encuentran un pequeño atisbo de venganza cuando ven a sus actores favoritos dominar aquello que no pudieron. Nuestro autor lo dice bellamente en estas líneas:

Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en las oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad (o los que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo (Benjamin, 2003, p.68).

No es posible encontrar un mejor ejemplo que el representado por Charles Chaplin en su película *Tiempos Modernos*. Aquí se le puede observar como una persona de clase baja que por azares del destino es contratado para trabajar en una fábrica. De una manera irónica, él realiza insatisfactoriamente cada una de las tareas que le son asignadas en dicha fábrica. Obstaculizando la producción y molestando a sus compañeros de trabajo, sobra decir que Chaplin no es un empleado ejemplar. Sin embargo, y es de igual manera una crítica, llega un momento en que el protagonista empieza a realizar las acciones tan repetitivamente que parece mecanizado. La metáfora se ejecuta cuando al realizar estas tareas se ve absorbido por la maquinaria y empieza su recorrido a través de las bandas metálicas y engranajes de la fábrica, volviéndolo una pieza más en el sistema de aparatos. Lo paradójico y hermoso de este ejemplo, es que mediante este desempeño Chaplin no sólo está criticando al sistema de aparatos, sino que está vengando a toda su audiencia y derrotando al sistema con sus propias herramientas. Cuando Chaplin está viajando a través de la maquinaria no está siendo una pieza más del sistema de producción, es más bien un intruso que busca destruir la maquinaria desde adentro.

6. La mutación del fundamento en la obra de arte: valor de culto y valor de exhibición

Este enfoque permite establecer una conexión entre autor y receptor que es casi palpable. Esta relación sólo puede surgir a partir de la exhibición de la obra de arte. Benjamin apunta que las obras artísticas fueron en principio pensadas para el culto, es decir, para un círculo reducido de personas o incluso sólo para los espíritus. Lo que significa que la conexión anterior era mágico-religiosa, ya que la permanencia en lo oculto de la obra de arte denegaba la participación de un público o receptor directo. A su vez, la obra de arte fortalecía su posición como objeto único e irrepetible, lo que párrafos antes se describía como autenticidad, el aura en la obra artística, y que estaba estrechamente ligado con una tradición. Resumido por el autor: “Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual*” (Benjamin, 2003, p.50).

Es así como las conexiones mágico-religiosas del arte de culto se ven enfrentadas a las de la exhibición. Esto no significa que alguna sea mejor que la otra, sólo deja claro que las relaciones son diferentes. Las nuevas expresiones artísticas deben acarrear nuevos parámetros de evaluación. De esta forma la relación de Chaplin y su público no es mejor que la el hombre de las cavernas y sus espíritus, el acento se coloca en la diferencia y es lo que el autor quiere denotar. Esta nueva puerta que construye Benjamin para vislumbrar el panorama artístico permite revalorar las relaciones entre el artista y su obra, el artista y el público, la obra de arte y su finalidad. Reconociendo que el fundamento no ha sido eliminado, sino, más bien, sigue vivo y constante mutación. En principio su fundamento se encontraba en el ritual, ahora se encuentra en la política.

El concepto de aura, como punto central en el repertorio estético del autor, se relaciona intrínsecamente con lo velado, en donde predomina un valor para el culto. Cuando el velo se retira, mediante los crecientes avances de la técnica, la exposición de la obra es

inminente y, por tanto, su valor es distinto. Bolívar Echeverría lo describe así: “Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina “un valor para la exhibición”, sin dejar ser, ella también, única y singular, es sin embargo siempre repetible, reactualizable” (Benjamin, 2003, p.16). Para entender de mejor manera estos principios, el pensador latinoamericano se remite a un ejemplo. Él dice que la obra de arte musical se refugia en partituras o, en su defecto, en la memoria del músico, es decir un estatus de pre-existencia. Por tanto, su existencia se hace patente cuando es ejecutada por los diversos intérpretes, en una palabra, no hay un modelo firme que esté sirviendo de estándar para que se deriven copias. De ahí que la misma pieza musical escrita un siglo atrás, pueda ser ejecutada por el estudiante de colegio y el músico bohemio, haciendo que cada versión sea única, en tanto que su interpretación ocurre en un tiempo y espacio determinado, y, a su vez, distinta porque el ejecutante es diferente al igual que sus condiciones.

La destrucción del aura es un hecho que Benjamin deriva de esta inversión en los valores. El objeto de arte se desliga del culto y algo en su singularidad también sucede. Él no propone una superioridad de un valor sobre el otro, simplemente lo denuncia para hacer visible la carencia de parámetros innovadores. Para clarificarlo, el pensador oriundo de Ecuador lo sintetiza de la siguiente forma en su estudio sobre la obra del autor alemán:

Se trata de un hecho que, siguiendo una fidelidad a la tradición artística en la que se formó, él tiende a lamentar, pero que, al mismo tiempo, y en plena ambivalencia, saluda en nombre de la realización de la utopía en la que tal hecho parece inscribirse. Benjamin trata de convencerse a sí mismo y de convencer a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está por ser sustituida por una manera mejor, más libre, de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético (Benjamin, 2003, p.17).

La evolución del arte es más clara cuando se mira en retrospectiva. Lo destacable en el ejercicio filosófico de Benjamin fue denunciar las transmutaciones en el preciso momento en que sucedían. Forjar los eslabones es el trabajo de los artistas, los pensadores, por su parte, se encargan de entrelazarlos para formar un encadenamiento que pueda ser

visualizado como una unidad. Benjamin entrelaza éstos donde no parecía existir continuidad y evita las bifurcaciones a diferencia de varios autores de su tiempo.

Es evidente que nuestro autor nunca abandona esa visión de crítica social a pesar de que el tema no lo propicia directamente. Dejando claro que abordar a la estética no significa dejar de lado crítica. Que vivir en un periodo de tiempo bélico no subordina a ninguna materia de estudio en tanto se sepa cómo abordarla. Y que siempre se puede ofrecer una visión novedosa a pesar de que existan discusiones y escritos que parezcan dejar agotados los temas.

Ahora bien, el desarrollo conceptual que se presentó en las páginas previas es un intento de evaluación de la teoría estética de Walter Benjamin. Hacer un énfasis en la cinematografía corresponde al segundo propósito del presente trabajo. En el capítulo previo se mencionó cuál sería el procedimiento para incluir la obra fílmica de Andrei Tarkovski. El cine como herramienta de aprendizaje es enriquecedor, a lo largo del tiempo se ha convertido en una pieza nuclear en la pedagogía. Para intelectuales como Diana Milena y Oscar Pulido, que también se han desenvuelto en el ámbito de la docencia, el cine se ha convertido en una apertura de conocimiento. En sus propias palabras:

Históricamente, el cine ha posibilitado puntos de encuentro con la filosofía, apareciendo en el uso y la presentación de algunos autores o problemas que tienen que ver con la filosofía y las humanidades, es decir, estas intenciones se describen en forma de ficción cinematográfica y permiten la aproximación a los problemas, temas, autores y contingencias de los contenidos abordados en el escenario educativo, esto es, el cine, la filosofía y la pedagogía como forma de pensamiento se encuentran, potencian y constituyen sujetos (Milena Peñuela y Púlido Cortés, 2012, p.90).

Para Benjamin, la cinematografía es interesante porque es el arte más propio o representativo de la época de la reproductibilidad técnica. Hacer un recorrido por las entrañas de éste significa abarcar un poco de su historia, sus recursos e impacto en el entorno social. Mencionar algunos ejemplos a lo largo de su escrito es una cordialidad hacia sus lectores. Esclarecer sus premisas con muestras concretas era una manera plausible de ilustrar su pensamiento, sin embargo, su objetivo principal es esclarecido con las siguientes líneas:

No es, sin embargo, el cine en cuanto tal lo que motiva sus reflexiones, sino el cine como adelanto experimental de lo que puede ser la nueva obra de arte, aunque también como ejemplo de las aberraciones en las que ésta puede caer si sólo emplea los nuevos procedimientos técnicos para insistir en la producción de obras de arte auráticas, traicionando la afinidad que ellos tienen con la esencia profana del arte (Benjamin, 2003, p.19).

Así que un ejemplo fílmico que pueda ser focalizado bajo de luz estética de nuestro autor no es una propuesta tan atrevida. El Sacrificio de Andrei Tarkovski será el ejemplo diáfano que nos ayudará en este procedimiento. De igual manera, este director posee algunas reflexiones valiosas en el ámbito estético que merecen ser desarrolladas, ya que muchas muestran afinidad con el pensamiento del filósofo de Berlín, resultará beneficioso para nuestra investigación.

Capítulo III

La teoría estética de Walter Benjamin y el cine de Andrei Tarkovski

Durante los capítulos anteriores se ha construido una diminuta ventana por donde sea posible visualizar el panorama estético del pensador alemán Walter Benjamin. La efectividad de dicha tarea será evaluada durante los siguientes párrafos.

En un principio se establecieron las dos ambiciones principales de este trabajo. Por un lado, exponer el corpus estético benjaminiano mediante el uso de sus principales conceptos. Y, por otro, aterrizar este esquema de pensamiento mediante un ejemplo, la obra fílmica del cineasta ruso Andrei Tarkovski. El orden establecido en este proyecto permite recuperar algunos de los antecedentes más significativos dentro de la escuela de pensamiento de este filósofo alemán y, a su vez, entender de manera sintética la multiplicidad de discusiones que impulsaban estos escritos. La tradición es un beneficio del cual ningún filósofo puede prescindir y Walter Benjamin posee una lo bastante sólida.

El siguiente paso consistiría en el esclarecimiento de sus conceptos. La filosofía construye una lengua propia que se mantiene viva y en constante desarrollo. De manera que un concepto antiquísimo pueda seguir siendo utilizado, algunos otros reivindicados pero todos constantemente enriquecidos. Para nuestro autor, la exigencia en la elección de conceptos es de vital importancia, lo cual denota su amplio conocimiento de esta lengua filosófica. Ya que en su obra subrayó la importancia de crear términos novedosos con el propósito de que resultaran inútiles a los fines ajenos a su objetivo. De ahí que buena parte de este escrito se concentre en desmenuzar algunos de ellos.

Sin embargo, el quehacer filosófico ha puesto un énfasis especial en la parte teórica, que no necesariamente desemboca en un descuido de la práctica, pero que sí la pone en entre dicho ante lecturas laxas o de estudio erráticos. La cortesía de algunos filósofos es agradecida cuando enfocan su pensamiento a objetos claros que consisten, por ejemplo, en el análisis de obras literarias o pictóricas. Otros proporcionan referencias suficientes como Platón a los mitos y escritos homéricos o Michel Foucault a instituciones particulares. Pero

buena parte de ellos se limitan a proporcionar las herramientas suficientes para que su pensamiento sirva de guía en distintos temas de nuestra elección. Esta elección del tema y del filósofo es lo que propicia nuevas vías de conocimiento o fortalece las previas. Es entonces cuando nuestro ejemplo fílmico sale a relucir.

La serie de largometrajes que realizó Andrei Tarkovski durante su vida no es muy numerosa pero sí significativa. La densidad en sus trabajos posibilita que el campo de análisis sea muy amplio, permitiendo que distintas disciplinas se hayan servido de ellos. De manera que una visión filosófica del filme de este autor ruso no se antoja extraña. Sin embargo, es necesario esclarecer que tomar como ejemplo a *El Sacrificio* no significa una privación del modelo de análisis benjaminiano, más bien es una elección de gusto personal que sirve como motivación para ejecutar el objetivo principal.

1. El Sacrificio de Andrei Tarkovski a luz de la estética de Walter Benjamin

Confrontar las ideas de dos autores ha sido una de las maneras en que la filosofía se ha logrado mover entre los campos del conocimiento. Encontrar las similitudes y diferencias en la contraposición de sistemas de pensamiento resulta siempre fructífero. Son innumerables los filósofos que han iniciado su propia edificación cimentados en el conocimiento de distintos autores. Tomando lo mejor de cada pensamiento para enriquecer el suyo y elaborar sistemas cada vez más sólidos. Es inevitable disgregar algunas partes para formular otras nuevas pero en la diversidad se encuentra la riqueza.

Ahora bien, la rigurosidad de la filosofía implica que cada sentencia sea sustentada suficientemente por el autor. Algunos personajes ilustres como Aristóteles, Kant o Hegel son capaces de extraer un sinnúmero de ideas mediante su razonamiento. Elaborando relaciones lógicas que una vez dictadas por ellos son fácilmente detectables para nosotros. En cambio, muchos otros pensadores se mueven con más cautela, elaborando sus escritos a partir de sistemas preestablecidos o con fundamentos previamente verificados.

Es a través del tiempo en que ambos adquieren cierta autoridad y es posible tomarlos como referentes. El caso de nuestro autor, Walter Benjamin, se inclina hacia la segunda vía.

Con una formación fuertemente marxista, de la que sus escritos están fuertemente impregnados, y con una constante retroalimentación de sus colegas en la Escuela de Fráncfort, Benjamin consiguió forjar una reputación por sí mismo. Logrando colocarse como un referente en la filosofía del siglo XX sin ser la sombra de alguno de sus maestros intelectuales.

El arte, por su parte, se rige por principios similares aunque no idénticos. El artista posee una posición privilegiada que le permite moverse con mayor libertad. Su trabajo puede prescindir del fundamento que en la filosofía es necesario. El discurso que acompaña a una obra de arte es elaborado posteriormente en una buena parte de las ocasiones. Lo cual permite al artista crear sin restricciones. Evidentemente, la genialidad de cada uno se ve reflejada en su capacidad para establecer paradigmas que sean retomados por otros o, en su defecto, romper los establecidos para ofrecer algo nuevo.

Mientras que en la filosofía la tradición es un beneficio, en el caso del arte la tradición puede interpretarse como un peso del cual no es posible librarse si se quiere destacar. Ubicar a Andrei Tarkovski como un creador de paradigmas en el ámbito cinematográfico no es complicado cuando se le ve en retrospectiva. Cuando se piensa en cine ruso es inevitable invocar el nombre de este director. Sumado a eso, es posible destacar algo en este cinematógrafo que lo hace desmarcarse de muchos otros directores. Andrei Tarkovski unificó una buena parte de sus ideas con respecto al cine, el aspecto creativo y detalles de sus obras en el escrito intitulado *Esculpir en el tiempo* del año 1991 (Tarkovski, 2002).

Esta excepcionalidad en el cineasta ruso permite comprender mejor su obra. Además, es una clara ventaja para nuestro propósito. Establecer una conexión entre un autor y una obra resulta muy útil. Elaborar un diálogo entre autor y artista en base a la obra de arte es inigualable. Sirva este preámbulo para ubicar a Walter Benjamin y Andrei Tarkovski en la misma línea de análisis.

Para analizar correctamente una obra es inevitable iniciar desde el principio. Sin embargo, es posible invocar un hecho aún más profundo en la obra de arte, esto es el propósito. El fin, en cuanto *telos*, es el verdadero inicio de cada obra. *El Sacrificio* es una película con mucha relevancia en el catálogo de nuestro autor. Fue la última película que

Tarkovski pudo grabar. De hecho, el rodaje de ésta fue complicado pues su salud iba deteriorándose paulatinamente debido al cáncer que sufría, enfermedad que más tarde le costaría la vida. Lo irónico de esto es, sin duda, el cambio en el argumento central de la película.

Tarkovski comparte cuál fue su idea preliminar para este trabajo durante las primeras líneas del capítulo dedicado a esta película, en su libro antes mencionado. Él quería representar la idea de un sacrificio. Otorgar algo propio a cambio de un fin mayor, demostrar que el egoísmo no prevalecía sobre altruismo. Así que su primera idea fue hacer que el protagonista padeciera de una enfermedad letal y su única alternativa para vivir sería visitar a una bruja para ser salvado. Una vez curado, el protagonista tendría que despojarse de todo para emprender un viaje al lado de la bruja. Es claro que el cineasta ruso conservó una buena parte de esta idea para el guión final. Lo curioso aquí es el giro inesperado que lo hizo desistir de esa idea. El actor protagonista de la obra anterior a *El Sacrificio* falleció. Él cumplía con todas las características que nuestro director buscaba para su siguiente obra. Relatado de su propia pluma: “Anatoli Solonitsin murió de la misma enfermedad que cambia la vida de Alexander, la misma que hoy, años después, me afecta a mí también” (Tarkovski, 2002, p.242).

Sin lugar a dudas, este hecho fortalece el impacto de este filme para el mismo Tarkovski pero no limita el que pueda tener sobre el espectador. En el capítulo anterior se puntualizó cómo la obra de arte encontraba su fundación en el rito. Sin embargo, las múltiples mutaciones en el ámbito estético permitieron que se cediera el paso hasta formar parte del nivel político. Así es cómo la obra al servicio del culto encontraría su contraparte en la obra creada para la exhibición.

Un largometraje es naturalmente una obra que nace a partir del sistema de aparatos, lo que posibilita que pueda ser exhibida. Lo cual significa que la responsabilidad social recae sobre el artista. Es entonces una obra de arte fundada en la política. Esto deja visualizar la importancia de elegir correctamente cada fracción del filme. El mérito de Tarkovski es ofrecer una historia personal y original que pueda provocar empatía en el espectador. Compartir una idea para hacer reflexionar al público es su finalidad. Eduardo Terrasa

Messuti, en el prólogo del libro del cineasta ruso, reconoce la capacidad del director para elaborar temáticas sensibles pero impactantes:

Y, realmente, su corta producción cinematográfica despierta en el espectador la experiencia de algo completamente nuevo, singular e irrepetible. Sus películas son sinceras y reales, y despliegan su verdad como creciendo desde adentro, sin prejuicios ni pretensiones, en el limpio surgir de los personajes y de las situaciones (Tarkovski, 2002, p.9)

Cada artista posee la posibilidad de transmitir un mensaje a través de su obra. El mensaje de nuestro artista era claro: la prevalencia del altruismo sobre el egoísmo. Difundir una idea simple a través de una historia personal no es una tarea sencilla. Causar el estremecimiento del espectador y colocarlo en el mismo tono sensitivo que el artista pensó, es uno de los atributos de una buena obra de arte. Lo cual resulta en una conexión similar a la que invocábamos con respecto al actor de cine y al auditorio. La enajenación causada por el sistema de aparatos en el individuo común es contrarrestada por una introspección constante mediante la temática del artista. Invitar a una revisión del modelo de principios éticos de cada uno, permite resistirse a la absorción sistemática de la época actual. Este tipo de temáticas desobedecen a las doctrinas actuales del entretenimiento.

Ya anteriormente se había enunciado la obra *Tiempos modernos* de Charles Chaplin como un referente sobre el tema. El verdadero obrero que se enfrenta a la pantalla puede verse representado y sufrir un proceso de identificación con el personaje. Resistirse a la alienación es una tarea desafiante cuando se tiene que realizar la misma tarea durante jornadas laborales extremas. Identificarse con el protagonista despierta en el espectador una serie de sentimientos, pueden ser variables según la recepción, sin embargo, lo importante es que el proceso suceda. Conservar la subjetividad es invaluable en épocas donde la tendencia o alineación es una vía accesible y menos desafiante. La filosofía históricamente lo ha permitido, al igual que el arte. No obstante, el acercamiento a la literatura, pedagogía o expresiones tradicionales de arte, no siempre han estado a disposición de todos. Así que, colisionar con una experiencia que cause elucubraciones espontáneas cuando se buscaba simple entretenimiento resulta beneficioso para el espíritu.

Por el otro lado, podemos observar una clase de antagonismo en el mismo fenómeno. El cine hollywoodense es su representante más significativo, ya que elabora productos

altamente digeribles, que mantienen en un frecuente letargo al espectador. Evitar que el individuo reflexione sobre su propia realidad ha sido una de las tareas que se le ha delegado a la cultura del entretenimiento. Un individuo que no ejercita su visión crítica es un elemento dócil que sirve a los fines del sistema vigente. El objetivo de estos productos es claramente opuesto a la propuesta de Tarkovski. Ya Benjamin declararía lo siguiente: “Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (Tarkovski, 2002, p.84).

Son innumerables los ejemplos que se pueden invocar con respecto a la pobreza intelectual que ofrece el cine actual. A pesar de esto, aún existen directores que utilizan sus obras para fomentar el ejercicio filosófico. Preponderando el mensaje sobre la ganancia, la calidad sobre la cantidad y el prestigio sobre la popularidad. Alejandro González Iñárritu es un director de cine de origen mexicano que demuestra cómo es posible convivir con el sistema de aparatos sin abandonar el sentido crítico. En su película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* del año 2014 nos comparte una historia sencilla sobre un actor de cine que quiere demostrar su valía como actor y no como figura pública. Esta obra a nivel técnico es una maravilla, pues el cineasta mexicano ejecuta varios planos secuencia que requieren una sincronía perfecta entre las cámaras, el audio y la iluminación. Todo esto le valió varios reconocimientos a nivel internacional. Sin embargo, lo más impresionante es la calidad del diálogo de sus personajes. Él nunca abandonó su responsabilidad social y criticó duramente a la cultura del consumo, aquella que predomina en la cinematografía actual.

El protagonista de este filme lleva por nombre Riggan Thomson. La historia nos relata que él fue un personaje icónico del cine en sus años mozos. Ganó mucha popularidad por interpretar a un superhéroe conocido como Birdman. Sin embargo, a través de los años se dio cuenta que su trabajo como actor nunca fue reconocido y que la fama que poseía era debido al traje de héroe. Esto sirve como excusa al protagonista para demostrar su valía en el escenario. Así que él se las arregla para dirigir y actuar en una obra de teatro que le haga conseguir reconocimiento. Ésta es la premisa de la película. El diálogo a invocar proviene de una conversación entre el protagonista y su alter ego vestido con el traje de héroe.

La escena transcurre en una acera. El protagonista se levanta del suelo con una resaca horrible, debido a la depresión por no lograr ser quien creía que era. Él comienza a caminar por la acera y es entonces cuando se hace visible su contraparte. Un sujeto musculado con un traje de pájaro comienza a lanzarle insultos con una voz muy grave. Birdman comienza a inquirir al protagonista sobre su valía como actor, alternando con afirmaciones despectivas hacia él. El sujeto vestido de pájaro intenta persuadirlo para que desista de su objetivo y le demuestra que puede conseguir lo que busca si vuelve a usar aquel disfraz. Revivir su carrera depende de ese traje y no usarlo sería una equivocación. Lo intenta convencer de que la gente no busca complicar su vida, más bien buscan evadirla mediante las distracciones mundanas, y es ahí donde el traje cobra sentido. El diálogo versa de la siguiente manera:

La gente espera algo grande, dáselos. Rasúrate esa barba patética. Hoy tener sesenta es como tener treinta, idiota. Eres el primer superhéroe, allanaste el camino para estos payasos. Dale a la gente lo que quiere, un buen porno apocalíptico a la antigua. Birdman el fénix se eleva. Boomer es acabando en sus pantalones, millones de dólares, sí. Eres más grande que la vida, salva a la gente de sus vidas aburridas y miserables. Hazlos saltar, reír, cagarse en los pantalones. Todo lo que tienes que hacer es: (se aprecian explosiones y disparos). Exacto, de eso estoy hablando, mucha sangre, fuerza, gloria, furia. Mira a estas personas, mira sus ojos, mira cómo brillan. Adoran la sangre, adoran esta mierda, adoran la acción. No esta asquerosa porquería filosófica podrida (Inárritu, 2014, 1:28:00 - 1:30:30).

La propuesta del director mexicano se puede ubicar en la misma línea de crítica que la del director ruso. Ambos trabajos buscan despertar emociones específicas en el espectador, motivando su pensamiento a través de sus personajes y diálogos. Lograrlo eficazmente es lo que forja la reputación de cada director.

A propósito de las reflexiones anteriores, es posible traer a colación un filósofo muy cercano al pensamiento benjaminiano y a quién no le son ajenas estas temáticas. Adorno, destacable miembro de la Escuela de Fráncfort y personaje que mantuvo una de las relaciones más cercanas con nuestro autor, se ocupó de realizar sus propias investigaciones. En el primer capítulo se narraron algunas de las anécdotas y posturas entre estos dos intelectuales, demostrando un interés mutuo por sus publicaciones. A pesar de esa cercanía, cada uno puntualizaba diferentes aspectos sociales y filosóficos.

El caso de Adorno está vinculado con el estallido de los nuevos aparatos que sirven como medio de comunicación para las masas, específicamente con la televisión. La educación alemana de esa época se vio afectada radicalmente por este aparato. Como sociólogo, Adorno tenía aportaciones importantes para compartir, debatiendo fundamentalmente sobre la intervención de la televisión en el aprendizaje del individuo. Este pensador tenía experiencia analizando contenido diverso de la programación americana, que no era precisamente educacional. A pesar de ello, él no se mostraba como un enemigo de la televisión, sino, más bien, se ocupaba del uso que se da de la misma, es decir, la acusaba de difundir ideologías determinadas y orientar conductas en el espectador. Aquí se puede observar la similitud de pensamiento entre estos dos intelectuales, rindiendo honor a su formación en Fráncfort. Se ha reiterado en múltiples ocasiones, a lo largo de este trabajo, la preocupación por Benjamín de alejar su contenido de la ideología fascista. Adorno, por su parte, también muestra estos temores y denuncia la intervención directa de la televisión orientada a este propósito.

En un ardiente coloquio, se puede examinar la postura de Theodor Adorno con respecto al tema. Él se encontraba como invitado y estaba alternando la palabra con sus interlocutores, respondiendo a una de las preguntas sobre el papel de la televisión, él comenta:

Con otras palabras: la enseñanza que ha propuesto Ud. En el coloquio sobre estos medios no debería proponerse sólo capacitar a los espectadores para elegir lo adecuado, sino que debería desarrollar de entrada sus capacidades críticas; debería ponerlas al resguardo de identificaciones falsas y problemáticas, y debería, sobre todo, protegerlas de esa propaganda general a favor del mundo que viene ya inmediatamente dada por la simple forma de estos medios, con anterioridad a todo contenido (T. W. Adorno, 1998, pp.52-53).

Desarrollar capacidades críticas y despertar emociones específicas en el espectador, son dos características que se pueden empatar fácilmente. Este punto de encuentro verifica una vez más la similitud en el juicio de ambos pensadores. Examinar los beneficios para el receptor indica la insistencia por preservar la subjetividad y mostrar resistencia ante la alienación.

De ahí que el trabajo de Andrei Tarkovski, Alejandro Gonzáles Iñárritu o cualquier otro representante con la misma inclinación, se pueda emparejar con la misma línea de crítica.

Evidentemente, el trabajo de Tarkovski puede tener más mérito por ser un precursor y un modelo a seguir para muchos otros directores. El vínculo entre autor y receptor tenía una gran importancia para nuestro director ruso. De manera que una de sus expectativas era cumplir esos propósitos.

Él estaba consciente de los requerimientos económicos que se debían lograr. No ignoraba el hecho de que el cine se encontraba en una posición incómoda, es decir, entre ser una obra artística y, a su vez, un producto comercial. A propósito del tema, él escribe: “Desde el punto de vista de la producción, son paradójicamente decisivos conceptos como los de <<oferta>> y <<demanda>>, es decir, son conceptos mercantiles puros los que deciden sobre el éxito o el fracaso de una película. Medidas de este tipo nunca se han aplicado hasta ahora a otro arte” (Tarkovski, 2002, p.191). A pesar de esto, sus principios eran firmes y procuraba que su mensaje no se manchara para cumplir estas exigencias económicas.

Tarkovski colocaba su relación con el espectador a un plano más elevado. Entendía que artes como el cine, donde usualmente hay un buen número de espectadores, generan un cúmulo de experiencias individuales. Así que cada uno posee una vivencia particular de la obra. Y reconoce esta virtud en la obra de arte con la siguiente sentencia: “En esa vivencia receptora individual, el arte es tanto más importante cuanto más es capaz de conmover el alma” (Tarkovski, 2002, p.192). Con la línea anterior es posible vislumbrar la finalidad principal de nuestro director. Conmover el alma es una frase llena de misticismo, sin embargo, es posible arriesgar una interpretación y decir que el objetivo del autor era provocar una catarsis mediante su arte. Una vez establecida la dirección de la obra y su intención comunicativa, es posible avanzar en nuestro análisis. Siguiendo el orden preestablecido, corresponde examinar la introducción de la obra fílmica.

La película inicia con una breve aparición del nombre del autor, certificando su autoría. Inmediatamente se muestra el nombre de la obra en un fondo completamente oscuro que contrasta con las letras color blanco que se leen “El sacrificio”. Aprovechando el fondo negro, las letras blancas se desvanecen y por un par de segundos nos encontramos ante una pantalla negra con un fondo musical de Johann Sebastian Bach.

Paulatinamente, aparece un fragmento de la obra de Leonardo Da Vinci “La adoración de los Magos”. El encuadre muestra sólo una fracción de la totalidad de la obra, para ser precisos, se enfoca a una vasija que sirve de intermediaria entre Jesús y uno de los reyes de oriente. Con tan sólo esta imagen podemos deducir que el plano divino y el terrenal se unificaran por medio de algo, en este caso el ofrecimiento o sacrificio.

La tradición cristiana relata que tres reyes de oriente visitaron al mesías y le llevaron obsequios simbólicos. Tres fueron los regalos u ofrecimientos que se le otorgaron al hijo de dios después de su nacimiento. El oro, por ejemplo, representaba que aquel niño era un rey, pues el oro es el material con el cual se forjan las coronas y, por lo tanto, digno de un jerarca. El incienso, por su parte, refuerza la idea de la dualidad que enfocaba este primer plano de la pintura, ya que usualmente es utilizado en las ceremonias religiosas y en diversos ritos porque su intenso aroma se eleva de tal modo que alcanza el plano divino. De esta manera, aquellos reyes reconocían que Jesús, además de ser un rey, también era un ser divino. El tercer regalo, y posiblemente el más importante para efectos de este análisis, es la mirra. Este elemento se usaba comúnmente para embalsamar los cuerpos de los difuntos. Con una carga simbólica, aquellos hombres veían la vulnerabilidad del infante y de ser un hombre, por tanto sabían que, paulatinamente, él moriría. Desde la perspectiva religiosa, este regalo tiene un peso mayor, pues el destino de Jesús era morir para la expiación de los pecados de los hombres, es decir, un sacrificio.

La introducción de está revestida de misticismo. Una pintura asalta la pantalla durante un largo periodo y sólo la música nos hace olvidar lo estático de ésta. Se puede equiparar tal presentación a un ritual religioso por dos motivos. *La Adoración de los Reyes Magos* de Leonardo Da Vinci en conjunción con el tema *Ten piedad de mí* de Johann Sebastian Bach se mezclan para dar una impresión casi ceremonial. Es preciso abordar cada una de estas partes.

Esta pintura reúne características suficientes de acuerdo a la temática del largometraje. El plano divino y terrenal, la idea del sacrificio y demás objetos simbólicos son sólo algunos de los elementos que el director detectó en la pintura. Y esto fue suficiente para que él decidiera colocarla a manera de preámbulo. Sin embargo, Tarkovski no deja navegar sola a esta idea y decide reforzarla con la música. De Benjamin fue posible extraer el

concepto de montaje, como un beneficio de un arte compuesto como lo es el cine. Haciendo uso de este recurso, el director ruso no vacila en elegir un tema musical que converja con su idea previa. Así es como las delicadas melodías de Bach armonizan la escena. Tarkovski comparte esta idea: “Un episodio se <<apoya>> con acompañamiento musical, para ilustrar otra vez el tema principal y para subrayar su valor emocional” (Tarkovski, 2002, p.185-186). Ahora bien, el siguiente punto a destacar es la duración de la escena introductoria.

La duración de esta escena está relacionada con una condición de apertura por parte del público. En otras palabras, Tarkovski elaboró estos primeros minutos como un filtro, en donde sólo aquellos que estuvieran dispuestos a sincronizarse con la idea que buscaba compartir mantendrían su posición. Es posible traer a colación el pensamiento benjaminiano, pues él mismo comulgaba con esta idea: “Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción” (Benjamin, 2003, p.92).

Es atrevido pensar que Tarkovski elaboró una acción discriminatoria, más bien, él intentaba advertir a su audiencia sobre la temática a abordar y reforzar esa conexión de la que se habló párrafos atrás. Presentar sus ideas sería mucho más sencillo con un público dispuesto a entenderlo, él mismo lo reconoce en: “El artista tan sólo hace un intento de presentar su visión del mundo para que las personas miren hacia el mundo con sus propios ojos, lo revivan con sus sentimientos, sus dudas y sus ideas (las del autor)” (Tarkovski, 2002, p.193). La comprensión total de la obra no es una tarea fácil pero es más probable conseguirla cuando el espectador está otorgando todo lo que está de su lado para aprehenderla.

Es importante recalcar que el argumento principal de la película es la idea del sacrificio. Ya fue subrayado el mensaje del autor y, de alguna manera, el impacto que espera tener en sus espectadores. El ambiente que ofrece Tarkovski es profundamente religioso. La idea del sacrificio es la vértebra principal de la religión cristiana. La imagen que da apertura es una evidencia de esto. Por si fuera poco, la vida del músico J.S. Bach siempre estuvo relacionada con el ámbito sacro, además de que su pieza *Ten piedad de mí* es una súplica, que conmueve e invita a ponernos del lado de la fe.

Por ejemplo, para Carlos Aguirre, destacado estudioso de Benjamin, la música es un elemento imprescindible en la cinematografía. Al grado que la imagen es resignificada a partir de cierto tipo de melodías, como se dice en estas palabras:

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 un 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 (Rojas, 2012, p.146).

Evidentemente, un director como Andrei Tarkovski juega con estos recursos. La imagen que ya por sí misma cuenta con un sentido, es resignificada por el acompañamiento musical. De esta manera se forma una unidad que es precisamente el mensaje del director.

Esto no se debe interpretar como una apología a la religión, es más bien una apertura alterna a la esfera espiritual de cada individuo. La catarsis efectuada por la recepción de la obra, como se mencionó con anterioridad, es efectiva si se consigue empatar las emociones, ideas, ambiciones o cualquier otro punto de intersección con el espectador. En este sentido, la espiritualidad atiende a las mismas motivaciones y cada uno puede identificarse hasta cierta medida con el tema sin encasillarse en una religión en concreto. Incluso el director comenta brevemente la recepción múltiple que se puede tener de su obra. Por ejemplo, existe una escena impactante en el clímax de la película donde se puede observar al protagonista con temor y desesperación. La causa: una catástrofe inminente destruirá el mundo por completo. Alexander, personaje principal, había desarrollado una personalidad sumamente escéptica, teniendo en cuenta su educación y diversos detalles a lo largo del filme. Así que resulta sorprendente ver cómo al verse acorralado por la situación, se inclina de rodillas y reza un Padre Nuestro con fervor. El autor comenta que una buena parte del auditorio tomaría la oración de Alexander como el motivo de su salvación. Algunos otros prestarían más atención a la unidad médica que se lleva al protagonista a un recinto psiquiátrico, asumiendo que perdió la cordura y todo fue un producto de su delirio. Ya que, en los minutos finales de la obra, el protagonista ejecuta acciones incomprensibles para el

resto de los personajes, por lo que es tratado como si tuviera un episodio de psicosis o lo más parecido a un enfermo mental. De esta manera, el enfoque religioso es una consecuencia directa de la temática, al igual que lo puede ser una médica o artística, evitando que un público escéptico no pueda disfrutar de la misma.

Este mundo creado por Tarkovski nos conduce al siguiente punto a abordar. Se desarrolló la idea del desempeño calificable en Benjamin pero es posible ilustrarlo mejor con ayuda del largometraje. Cada elemento que compone al orbe cinematográfico del autor está colocado por él. Si ponemos como ejemplo alguna de las escenas iniciales donde Alexander camina con su hijo, podemos descifrar que él no colocó cada grano de arena por el que caminan, sin embargo, podemos conceder que él eligió esa locación conscientemente. Podemos agregar que los sonidos o la ausencia de éstos son una elección poco arbitraria, al igual que los diálogos y la vestimenta de los personajes. Este pequeño listado de características en la escena sólo nos sirve para reafirmar que el autor es una especie de demiurgo en su propio mundo.

Esta breve descripción nos ayudará a comprender de mejor manera el concepto benjaminiano. El desempeño calificable se explicó gracias a dos ejemplos ofrecidos por el autor, ahora es posible explicarlo en base a esta película. Se dijo previamente que la suma de los componentes singulares era precisamente lo que hacía que la obra de arte surgiera. Así es como la conjunción del pasto, arena, el sonido de los cántaros de agua y el monólogo de Alexander acompañado por su hijo crean una composición. Cuando múltiples composiciones se encadenan forman una unidad que es la obra de arte. Es gracias al montaje que se posibilita este proceso.

Por otro lado, podemos reconocer el desempeño calificable en la escena de apertura. Nadie dudaría que *La Adoración de los Reyes Magos* de Leonardo sea una obra de arte. Sin embargo, cuando el camarógrafo estaba grabándola no estaba creando arte, estaba realizando un desempeño calificable. La virtud de este camarógrafo fue focalizar algunos de los aspectos más simbólicos en la pintura para después deslizar delicadamente la cámara y expulsarla de la pintura para mostrar el árbol plantado por los protagonistas.

Es posible fortalecer esta idea con una breve descripción del filme. Plantar un árbol moribundo al pie de la playa es la excusa que utiliza Tarkovski desarrollar su película, una vez rebasada la introducción. El protagonista, Alexander, es el encargado de realizar esta acción a la vez que narra una pequeña historia. La primera impresión nos indica que él está solo, sin embargo, al poco tiempo se incorpora su hijo, que es llamado para asistir en la tarea de su padre y a quien, en definitiva, va dirigida la narración.

Alexander narra que mucho tiempo atrás vivía un monje de nombre Pamve. Este monje pertenecía a un monasterio ortodoxo y un buen día se decidió a plantar un árbol estéril en una ladera. Según se relata, este monje le pidió a uno de sus pupilos que regara el árbol durante el tiempo que fuera necesario para que regresara a la vida. Loann Kolov era el nombre de aquel pupilo que cada mañana tomaba un poco de agua para regar el árbol en la parte alta de la ladera tal y como le había encomendado su maestro. Al cabo de tres años, Loann estaba subiendo la montaña cuando se fue aproximando al árbol y se dio cuenta de que estaba cubierto de retoños, la vida le había regresado.

Toda la narración ocurre mientras Alexander y su hijo plantan su propio árbol y, de esta manera, la narración cobra mucho más sentido. Existe una continuidad simbólica, gráfica y argumental entre la introducción y la primera escena. El desempeño calificable por parte de este camarógrafo está latente en esa continuidad. Es lo que a nosotros los espectadores nos permite una mejor comprensión del largometraje, además de que simplifica seguir el sentido del mismo.

Lo mágico en el concepto benjaminiano luce porque es posible extenderlo aún más. Aquel que controla la cámara está latente y posibilita la realización del trabajo. Un actor, por su parte, se desenvuelve ante los reflectores y comienza su evaluación. Se mencionó cómo es que nuestro autor alemán reconoce la valía de estos artistas al enfrentarse al sistema de aparatos y a un gremio de especialistas al realizar su trabajo.

Vale la pena continuar con la narración en la que el personaje principal realiza su oración, que ya fue mencionada. Él eleva ligeramente su mirada, apuntando a una entidad metafísica que tenga la capacidad de auxiliarlo. Segundos después, un padre nuestro personalizado a sus peticiones es construido a través de palabras temblorosas y lamentos.

Todo esto dirigido hacia la cámara, el público y al propio Tarkovski, todo de una vez. Probablemente, a algunos les pueda parecer discutible la acción de mirar fijamente a la cámara para esta parte. Cerrar los ojos podría fortalecer más la idea espiritual sin asignar un lugar específico a esa entidad metafísica. El hecho es que el director ruso lo eligió de esta manera, confiando en la capacidad actoral de su elenco para convencer y conmover sólo con gesticulación y palabras.

A propósito de esto, Andrei Tarkovski compartió que: “No fue fácil encontrar para cada uno de los ocho papeles de la película el actor ideal. Pero estoy convencido de que, al final, llegamos a un plantel ideal de actores y actrices que se identificaron plenamente con los personajes en aquel argumento que parece propio de teatro de cámara” (Tarkovski, 2002, p.247). Reconociendo que sus diálogos sólo cobrarían algo de verdad al ser emitidos por actores de esta calidad.

Se debe destacar la capacidad de Erland Josephson, actor que interpreta a Alexander, para compartirnos esa angustia que lo está consumiendo. Cada palabra resuena como del fondo de un precipicio que nos indica que tan hundido está en la desesperación. Recurrir a la fe como último recurso tras construir un personaje completamente del lado de la ciencia y la razón da un poco más de peso a sus palabras. Esta capacidad de destruirse emocionalmente frente a un lente, iluminado de pies a cabeza por los reflectores y con un grupo de gente calificando tu dicción, gesticulación y presencia auditiva, es a lo que Benjamin se refería con enfrentarse al sistema de aparatos conservando tu humanidad. No sólo derrota al sistema de aparatos y se impone al gremio de especialistas, sino, también, consigue conmover al espectador y colocarlo en la misma línea sensitiva en la que el autor construyó su mundo.

Es necesario decir que el mundo que planifica el autor sólo es posible por un trabajo en conjunto. La suma de trabajo de cada uno de los participantes forma una pieza definitiva, que es la película en sí misma. A pesar de que en este arte se tiene la ventaja de trabajar de manera fraccionada y apoyarse en recursos que ningún otro arte posee, no significa que el error no sea recurrente o que no se requiera de cierta rigurosidad en la ejecución. Esa ha sido una crítica constante cuando se habla del séptimo arte.

Por esta razón parece pertinente invocar nuevamente algunas de las reflexiones desarrolladas en el capítulo anterior. Se revisó la comparativa entre el valor de culto y el valor de exhibición. Estos dos polos han ejercido fuerza sobre la obra de arte desde siempre. El predominio de uno u otro ha variado en el paso de la historia. Esto se determina principalmente por la técnica vigente. De esta manera, figuras talladas en piedras o siluetas de animales inmortalizadas al interior de las cuevas corresponderían a una misma categoría, la del culto. La razón principal es que su elaboración no está pensada para ser mostrada, más bien, corresponde a una actividad mágico-religiosa entre la obra en sí y su autor.

Por otro lado, el valor de exhibición es detectable en obras cuya naturaleza les permita ser mostradas. En palabras de nuestro autor: “Un retrato en busto, puede ser enviado de un lugar a otro, tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior de un templo. Lo mismo sucede con un cuadro si lo comparamos con el mosaico o fresco que lo precedieron” (Benjamin, 2003, p.53). La reproducción técnica, por tanto, aquí posee un lugar especial por su capacidad para colocar una obra en múltiples lugares a la vez, lo que vuelve predominante al valor de exhibición.

Estas mutaciones fueron puntualizadas por nuestro autor pero también matizó algunas de las peculiaridades que conlleva el cambio en la técnica. La intervención humana tenía una primacía cuando la reproducción técnica estaba ausente. La problemática que se intenta dilucidar, y que interviene directamente con las ventajas que posee la cinematografía con respecto a otras artes, es una consecuencia de este cambio.

Mientras que un pintor tiene un número finito de errores antes de que su cuadro se arruine, el director de cine puede elegir entre varias tomas y recurrir a la mejor mediante el proceso de edición. Cuando el intérprete musical tiene una única oportunidad ante el público para presentar su solo de violín de manera precisa mientras sus compañeros de la sinfónica ejecutan la base rítmica, el actor de cine se impone pidiendo a todo el elenco que se reubique para repetir la escena porque no se sintió cómodo. Estos recursos posicionan al cine en un lugar privilegiado que crea una distancia entre éste y las demás artes.

Benjamin acentúa esta distancia y declara que es el sacrificio humano lo que las distingue. El dolor humano está impregnado en cada boceto que precede a la pintura

definitiva. El correcto desplazamiento de los dedos entre nota y nota del ejecutante de violín es testimonio de sus decenas de ensayos. En el caso de la cinematografía es el sistema de aparatos lo que posibilita que se pueda trabajar de una manera distinta. Con respecto a esto, nuestro autor comenta:

En cierto modo, el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna. Lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos) (Benjamin, 2003, p.55-56).

A pesar de estas declaraciones, nuestro autor no niega que una obra de arte se pueda encontrar en equilibrio con ambas posiciones. Resulta cómodo ubicar al arte de un lado o del otro, sin embargo, se reconoce que la ambivalencia está presente en éste. Es conveniente traer a colación una de las experiencias narradas por Tarkovski que ilustra a la perfección los párrafos anteriores.

El Sacrificio está compuesto por un buen número de escenas con larga duración. El plano secuencia, como usualmente es llamado, es un recurso que distingue al cine del director ruso. La causa principal tiene que ver con las temáticas que Tarkovski utiliza, pues el dialogo es indispensable. Estas escenas se ejecutan como una actuación en la sala de teatro, lo cual quiere decir que el movimiento es limitado mientras el dialogo fluye. La calidad de actuación de los personajes hace que la duración no sea un factor y que la escena pueda transcurrir con naturalidad. Vale la pena abrir un paréntesis para describir una escena que es altamente simbólica en el filme y cuya ejecución requería una precisión milimétrica.

Ya en los últimos minutos del largometraje, se puede observar al protagonista en el interior de su hogar. Alexander, de manera nerviosa, acomoda los muebles que tiene a su alrededor y coloca las sillas del comedor encima de la mesa. Después, coloca una sábana para cubrir las por completo. Una vez formada esta especie de hecatombe, Alexander enciende algunas cerillas con sus manos temblorosas y acerca el fuego a la sábana. En una de las escenas más bellas e impresionantes del cine, el fuego comienza a consumir aquella sábana, con una lentitud privilegiada, casi como si Tarkovski fuera el que controlara dichas

llamas. El fuego crece paulatinamente y cubre la mesa por completo. La cámara nos ofrece una vista panorámica de la casa en llamas, cada pieza es transformada en humo que asciende al cielo y que se lleva el viento. Alexander está desvanecido en el suelo, observando la voracidad del fuego mientras los cristales revientan uno a uno. Hay que recordar el valor que esta vivienda tenía para el protagonista. Evidentemente, el recurso visual no es una opción viable, así que el detalle en las descripciones es un intento por suplir estas carencias.

Dicho esto, podemos recapitular algunos de los fragmentos más relevantes con respecto a la vivienda. Alexander narró dos situaciones imprescindibles para entenderlo. La primera de ellas tiene que ver con el amor hacia su pareja. Él relata que Adelaide, su esposa, y él estaban viajando en auto, de pronto, el combustible se agotó y no contaban con ningún tipo de mapa, por lo que la pareja continuó a pie su travesía, a pesar de estar perdidos. Al poco tiempo comenzó a llover y ellos caminaron un poco más para intentar refugiarse bajo unos árboles, inmediatamente se presentó ante ellos un brillo. Era el sol que comenzaba a salir nuevamente y les mostraba un hermoso horizonte. En ese momento Alexander notó la casa que estaba cerca del mar y de repente surgió en él un extraño sentimiento de tristeza por no poseer una casa igual.

Afortunadamente para él, la casa se encontraba en venta, por lo que no dudó en adquirirla. Gracias a esto, tuvo una segunda experiencia importante, esta vez fue el nacimiento de su hijo. Alexander profesa un amor inconmensurable por el pequeño y esto queda claro desde la ya citada escena del árbol. De manera que tenemos una conjunción de sucesos, por un lado, el amor que se le puede profesar a un hijo y, por otro, el que se le tiene a una pareja. Esta conjunción queda albergada en este inmueble, en otras palabras, el mundo del protagonista estaba reflejado ahí. Cuando Alexander decide incendiar su hogar, no sólo está renunciando a un valor monetario, sino, también, a uno sentimental. Visto desde un punto poético, un mundo por otro mundo es un intercambio justo.

En la versión definitiva del filme el espectador puede observar como las llamas consumen cada parte de la edificación. Incluso, el fuego sirve de fondo mientras el elenco de actores realiza los últimos movimientos. El trasfondo de esta fracción de la película da cuenta del esfuerzo, dedicación y dolor que un artista está dispuesto a pagar para que su

obra se asemeje lo más posible a la idea original. Tarkovski comparte en su libro que no existieron contratiempos importantes durante el rodaje de esta película. Pero esa escena en particular casi arruina por completo todo su trabajo. Él cuenta que durante el rodaje de esta escena la cámara falló y resultaba imposible apaciguar el fuego. Así que él y su equipo observaron como aquella casa desaparecía ante sus ojos sin que pudieran hacer nada al respecto:

Cuando sucedió esto, la casa estaba ya en llamas, ardiendo ante nuestros ojos, sin que pudiéramos detener el fuego y rodar aquella escena tan importante. Cuatro meses de trabajo duro y costoso perdían su sentido. El que en pocos días pudiéramos reconstruir con tablas y vigas una segunda casa, idéntica a la que había destruido el fuego es casi un milagro y es una demostración más de lo que son capaces los hombres cuando creen en algo (Tarkovski, 2002, p.247).

Sobra decir que esto sólo es una muestra de lo que a cualquier artista le ocurre en el proceso de creación de una obra. No hay una mejor manera de contrarrestar la crítica a la cinematografía por ser un arte que nace a partir del sistema de aparatos y poseer recursos múltiples. Este ejemplo sirve para ilustrar como cada artista pone el corazón en su trabajo y está dispuesto a sufrir por cada una de sus creaciones. El dolor humano del que Benjamin habló se encuentra impregnado en la obra.

Para concluir este capítulo, es menester establecer una relación entre uno de los conceptos más importantes en el corpus estético de Benjamin y esta obra cinematográfica. El aura, es el último término a desarrollar y no por eso el menos importante. Dentro de las posibilidades de la escritura, se han descrito algunos de los aspectos más relevantes de la obra de Andrei Tarkovski. Evidentemente, enfrentarse a este largometraje a través de las letras no es lo ideal, a pesar de ello, se han apuntado suficientes características para formular nuestro siguiente paso.

En primer lugar, se acordó que la película del director ruso posee una intención específica. Ésta estaba intrínsecamente ligada con el mensaje que se buscaba compartir, parte de ello se derivó de las palabras del autor y otra que se seguía de la introducción de su obra. A la vez, se acentuó la importancia de estos primeros minutos del largometraje por dos motivos. El primero, recordemos, era la conjunción de la obra pictórica de Da Vinci

con la pieza musical de J.S. Bach. El segundo, la duración de esta primera escena. Concluimos que la escena introductoria emulaba la función de un telón, en tanto que reguardaba el mundo del autor. Sin embargo, removerlo demandaba una serie de condiciones hacia el espectador. Desde aquí se puede adivinar a qué pensamiento nos orillan estas características pero es necesario continuar el listado.

Una vez abierto ese telón, fue presentada una tarea que se antojaba como imposible. Revivir un árbol seco mediante un método concreto: regar un par de cántaros de agua todos los días hasta verlo florecer. Todo esto mientras se testificaba la eficiencia de dicho método a través de una historia en la que dos monjes eran los protagonistas. Más tarde, en el clímax del largometraje, Alexander elaboró una suerte de plegaria en donde suplicaba que todo regresara a la normalidad, a la tranquilidad del día anterior. Además de mostrarse fiel y humilde, refirma su convicción y ofrece una especie de intercambio hacia aquella divinidad que lo asiste. Alejarse de su familia, desprenderse de todas sus posesiones y realizar un voto de silencio son los ofrecimientos que el protagonista pone sobre la mesa. Este acto es ejecutado una vez que las peticiones de Alexander son concedidas. Como se describió párrafos atrás, incendiar su hogar es una manera simbólica de representar este desprendimiento. Así, como una hecatombe, el hogar de Alexander se cubre de llamas y finalmente se convierte en cenizas en muestra de su fe. El nombre de la película cobra sentido en estos momentos.

Ahora bien, esta breve recapitulación resulta útil para responder a una de las preguntas centrales de nuestra investigación. Sin embargo, es menester realizar una operación similar con nuestro autor base. Recorrimos brevemente algunos episodios históricos para entender de mejor manera la función de la obra de arte. Concedimos que en principio la obra de arte poseía una relación intrínseca con el culto. Es decir, había una relación mágico-religiosa entre el autor y su obra. La razón fundamental es que la creación en sí misma no estaba pensada para ser mostrada, en una palabra, se mantenía oculta. De ahí se desprendía otra idea, para acercarte a esta obra era necesario cumplir ciertas exigencias, como condiciones de espacio y tiempo determinado. El motivo principal de estas condiciones estaba ligado a la autenticidad de la obra, en paráfrasis, el fenómeno artístico era único e irrepetible, así que para tener la experiencia estética era necesario enfrentarse a él.

Más tarde, exploramos algunos fenómenos históricos que tuvieron un alto impacto social y cultural. Tallar una figura en madera para después entintarla e impregnar su silueta en una superficie parece una actividad infantil en comparación con las nuevas técnicas. A partir de ésta, la xilografía, sólo hubo mejoras permitiendo que técnicas más sofisticadas tuvieran el papel titular. Litografía, imprenta, fotografía son sólo algunas de las invocaciones que el autor hace para caracterizar estos avances. Con el nacimiento de nuevas técnicas es imperativo elaborar líneas teóricas que se nivelen a la altura de las mismas. Así nos encontramos al margen de conceptos como el de reproductibilidad técnica, que expresa el salto técnico de las metodologías tradicionales a las mecanizadas; y en donde predomina un valor para la exhibición en contraposición a su predecesor. Ahora bien, después de reunir nuevamente todas estas características, es posible formular la siguiente pregunta: ¿Es posible enlazar el concepto benjaminiano de aura con la obra de Andrei Tarkovski? Responder a esta pregunta nos guiará hacia las conclusiones de nuestra investigación.

La experiencia que nos ofrece el director ruso es un ejemplo excepcional para aterrizar este concepto. Desde el inicio del filme se pudieron identificar características peculiares en comparación con otros ejemplares. Una introducción que desafiaba al espectador y demandaba su especial atención para adentrarse en el mundo del autor, como si la obra poseyera un filtro que la mantiene a salvo. La temática poseía un hilo conductor muy específico que se expresaba mediante imágenes, música, diálogos y símbolos que pueden ser vinculados con lo sagrado o, al menos, con la esfera espiritual del receptor. Es tentador hacer un juicio apresurado y alinear estas virtudes en la obra de Tarkovski con las pautas que estableció Benjamin con respecto a la obra de arte aurática. Sin embargo, una revisión más exhaustiva nos ayudará a comprender de mejor manera y darle respuesta a nuestra pregunta.

La cinematografía, al ser un arte que nace a partir del sistema de aparatos está desprovista de aura. Benjamin es contundente y le niega al cine la posibilidad de poseer un aura. De manera que una obra como la de Andrei Tarkovski, a pesar de contar con múltiples características que la distinguen del resto de largometrajes, no se exceptúa. La razón fundamental está incrustada en su naturaleza. Una obra fílmica está pensada para ser exhibida, su capacidad para ser reproducible es parte de su esencia. Al contrario de la obra

de arte aurática, que está sujeta a un momento y tiempo determinado en tanto que es única e irrepetible, el cine necesita ser reproducido para hacer patente su existencia. La cinematografía no puede sobrevivir fuera de la reproductibilidad técnica. Lo cual no significa que la película de este director ruso no tenga valor como obra artística, sino, más bien, se puede hallar en otro concepto.

El montaje es para nuestro autor el factor decisivo que permite que la cinematografía pueda ser un arte. Concluyendo que el valor de cada uno de los elementos que Andrei Tarkovski colocó en su obra, no son otra cosa sino la genialidad del artista en su máxima expresión. Poder elegir entre una multiplicidad de tomas no es una tarea sencilla. El criterio de discernimiento demanda una verdadera claridad por parte del creador para materializar sus ideas y transmitir las de la manera más fiel posible al espectador. En este sentido, el director ruso se muestra excepcional y cada detalle en su largometraje testifica su compromiso con el público. Su valor como artista es incalculable y la historia del arte recordará su nombre por esta razón. Una vez expuesto el corpus estético benjaminiano a través de la obra fílmica de Andrei Tarkovski, se han completado las dos ambiciones principales de esta investigación. Por lo que es pertinente dar cierre a este apartado y desarrollar nuestras conclusiones.

Conclusiones

Explorar el pensamiento de Walter Benjamin a través de un solo hilo de investigación puede no ser una tarea ambiciosa pero sí asequible. Paradójicamente, el título de este trabajo es extenso porque acota. A continuación, intentaremos dilucidar los alcances y límites de éste, teniendo en consideración las resoluciones obtenidas a partir de los tres capítulos anteriores.

Desde el inicio, se intentó reconstruir un perfil general sobre nuestro autor. En él, se integraron nombres de gran relevancia para filosofía y se narraron algunos episodios históricos imprescindibles. Relaciones intelectuales, afectivas y epocales tienen distintos grados de importancia para nuestros propósitos pero cada una compone una pieza invaluable. Al igual que los sucesos históricos, ya que además de ser referencias culturales que nos ayudan a una mejor comprensión del autor, muchas de ellas sirvieron como su punto inicial de reflexión, por lo que desarrollarlas era menester.

Más tarde, fundaríamos nuestros propósitos en favor de esclarecer el acercamiento del lector. El primero de ellos, examinar el estatuto de la obra de arte a través del pensamiento de Walter Benjamin. En otras palabras, dar un recorrido por el corpus estético de nuestro autor y establecer su relación con la obra artística, lo que conlleva analizar una época determinada, en este caso, la era de la reproductibilidad técnica. En segundo lugar, utilizar las herramientas de análisis que proporcionó Benjamin para diseccionar un ejemplo concreto, a propósito, el largometraje del director ruso Andrei Tarkovski. En éste último, es donde podemos hallar un punto de separación entre este proyecto y otros que ofrezcan un análisis similar. La originalidad, por tanto, está dada en el examen realizado en el último capítulo. La obra intitulada *El Sacrificio* sirve como objeto de análisis de segundo orden y, a su vez, valida la trascendencia y vigencia en los conceptos benjaminianos.

Para ejecutar estos propósitos, el orden demandaba realizar un esclarecimiento de los conceptos más relevantes en el escrito intitolado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ya que éste alberga una buena parte de las reflexiones estéticas del filósofo. Por esta razón, el segundo capítulo se concentra en explicar cómo surge la

necesidad del autor por elaborar términos novedosos y, por supuesto, desarrollarlos. Apoyados en un par de ejemplos y de unos cuantos autores más, fue posible construir un panorama general del pensamiento estético de este pensador alemán. Retroceder en el tiempo para enunciar algunas escuelas e influencias que forjaron su visión crítica, fue un requerimiento y beneficio para nuestra campaña.

Una vez expuesto el esquema estético del autor, era posible avanzar y aterrizarlo en nuestro ejemplo fílmico. Para realizar este paso fue necesario recurrir a descripciones específicas de la obra de Tarkovski. Es evidente que enfrentarse directamente a la película del cineasta ruso es una mejor vía para la perfecta comprensión de los puntos abordados, a pesar de esto, las narraciones gozan de una extensión considerable y una síntesis que facilita su entendimiento. Como un tablero de rompecabezas a menos de una decena de piezas restantes, cada uno de los conceptos desarrollados fue encajado con la obra fílmica y dio origen a las presentes reflexiones.

Revivir los episodios más importantes de esta investigación sólo es un apoyo más para declarar que el corpus benjaminiano sigue vigente. Podemos concluir que el pensamiento estético de Walter Benjamin está a la altura de cualquier pensador no sólo de su época, sino, también de la actualidad. Con habilidad magistral, nuestro autor demostró que es posible edificar un sistema de conceptos que cumplan ciertas especificaciones pero, a su vez, sean limitadas a otras interpretaciones. Su análisis no sólo permeó por los campos del pensamiento estético de su época, también aportó puntos importantes a nivel social, económico e histórico.

Walter Benjamin evadió discusiones generales en aras de la especificidad, es decir, revindicar los paradigmas tradicionales de análisis y abordar un problema desde una época y materia concreta. Ser un analista de su tiempo es una cualidad que todo filósofo debería poseer, él, sin duda, lo logra de manera magistral. Elaborar un examen sobre fenómenos como la cámara fotográfica y la cinematografía, lo desmarcó de muchos otros pensadores de la época que no advirtieron el posicionamiento que tendrían años después.

A partir de las líneas anteriores, podemos derivar algunas de las aportaciones concretas que fue posible extraer de nuestra investigación. La primera de ellas está ligada al concepto

de aura. Este término es, sin temor a dudas, el de mayor relevancia en el corpus estético de nuestro autor. Aún sigue siendo motivo de estudio en las academias y utilizado para comprender la obra artística. La definición que ofrece Benjamin está revestida de misticismo y no es posible comprenderla en su totalidad hasta haber conectado cada uno de sus otros conceptos. Una lejanía por más cercana que pueda estar, es una de las líneas que utiliza el autor para definirla. Por sí misma, la frase representa lo que puede ser calificado como un juego de palabras, sin embargo, a partir de su correcto enlace con términos como el de autenticidad y reproductibilidad técnica es posible su comprensión.

El autor determina que la obra de arte que posee un aura está ligada a un tiempo y espacio preciso. La autenticidad es la palabra que contiene al aquí y ahora de la obra de arte, al igual que su originalidad y unicidad. En paráfrasis, la obra de arte aurática es aquella que es única e irrepetible y que se manifiesta en un momento y lugar específico por esta misma condición. Está en su naturaleza poseer estas características, y para que cambien es necesario que también lo haga su naturaleza. Esto parecía una tarea imposible hasta que las nuevas tecnologías intervinieron en la esfera del arte. La era de la reproductibilidad técnica, conjunto de palabras que está en el título del escrito, expresa muy bien estas dos ideas: por un lado, la introducción de aparatos mecanizados y, por otro, la apertura de un nuevo periodo.

Benjamin admite que la obra de arte siempre había podido ser reproducible con ciertas restricciones, sin embargo, estas mutaciones también afectaron la naturaleza de la obra. Fotografía y cinematografía son los ejemplares perfectos que Benjamin invoca para hacer evidente este cambio. Esta dupla nace a partir del sistema de aparatos, es decir, está en su naturaleza ser reproducibles y reactualizables, no pueden hacerse patentes sin esas condiciones.

Que estas características formen parte de la esencia de una obra de arte presentan una oposición directa a los conceptos ya fijados por el autor. Esto le sirve como estímulo para formular nuevas teorías. Él concluye que este cambio en la naturaleza de la obra es una consecuencia directa de nuestra relación con la misma. En otras palabras, el arte aurático existía porque la relación mágico-religiosa preponderaba en él. La obra de arte, en principio, se sostenía en la condición mínima de existir. Que fuera ofrecida ante receptores,

era una consecuencia casual y hasta fortuita. En cambio, la obra de arte que tiene su valor en la exhibición, como este pensador la nombra, es una consecuencia del sistema de aparatos que permiten su reproducción. Y su fundación se encuentra en una necesidad, que es lo que nos concierne directamente.

La era de la reproductibilidad técnica no sólo está patente en ciertos fenómenos, sino que define a la época, por esta razón el autor lo matiza en el título de su obra. La necesidad de la que hablamos está ligada a la tendencia que tienen las masas de acercarse a la obra de arte. Es decir, su interés no versa en experimentar un fenómeno estético impactante o especial, es, más bien, una necesidad de acceso inmediato a él. El aura es un precio que la masa está dispuesta a pagar en aras de la inmediatez y la accesibilidad.

La reflexión benjaminiana no puede ser más certera y sólo basta con echar un vistazo a nuestro alrededor. Cuadros, tazas, playeras y collares son sólo algunos de los ejemplos que podemos enlistar para testificar la accesibilidad e inmediatez de la obra. Además, la era digital que se vive en nuestros días sólo alienta a nuestra mirada nostálgica, ya que, en efecto, estamos condenados a lo efímero. Sin embargo, al igual que el autor se esfuerza por evidenciar las mutaciones e identificar algunas bajas, nos invita a observar al horizonte y explorar las nuevas posibilidades. Todo cambia y el arte no es la excepción. La cinematografía es la máxima expresión de ello y, de no abrirnos a estas nuevas posibilidades, obras como la de Andrei Tarkovski no tendrían cabida, lo que nos conduce a un siguiente punto.

El Sacrificio, es una obra destacable en muchos aspectos. Su construcción es exquisita y cada pieza que la conforma es de valor inconmensurable. Cuando Benjamin reconoce el valor artístico que posee la cinematografía, no es extraño que se incline por el montaje. Este concepto engloba muy bien la selección de elementos visuales, musicales, actorales y, en general, la serie de decisiones que el director toma para materializar su idea. Este filme, resultó provechoso en muchos sentidos. Como se esclareció desde el primer capítulo, la elección de éste sólo estaba basada en un gusto personal. Sin embargo, la inclusión directa de la visión artística del director, a través de su libro abrió un nuevo panorama.

A propósito del tema, cabe destacar que la obra de Tarkovski es seductora y merecería ser la protagonista de investigaciones futuras. Diseccionar esta pieza y desarrollar las metáforas que son presentadas en gran parte de las escenas, requeriría la unión de varios autores para agotarlas de la mejor manera posible. El universo de este artista no se reduce a su extensión, su complejidad es equiparable a colocar un objeto en el microscopio, es decir, un mundo nuevo se revela cuando es puesto en examinación. Además, su capacidad para desarrollar historias que cautivan es lo que le valió el reconocimiento del público. Su obra *Esculpir en el tiempo* relata algunos testimonios de gente que quedaba atrapada por la obra del autor y mediante recursos epistolares le hacían reconocimiento. Al igual que ellos, nuestra experiencia es gratificante y no quedan más que impulsos por explorar los demás caminos que se pueden desprender de la misma.

Ahora bien, a través de este ejemplo fue posible acercarnos unos pasos más hacia este horizonte que planteaba nuestro autor. Mirar hacia el pasado tendría que ser sólo un beneficio de formar parte del presente y no un motivo de nostalgia. El arte está en una constante evolución y seguramente existirán nuevos retos que desafíen los paradigmas que conocemos. De Walter Benjamin podemos aprender a apropiarnos de estos cambios para ejecutar reflexiones lucrativas. Ser observadores de nuestro tiempo es un deber en el quehacer filosófico y ofrecer propuestas innovadoras es el mínimo ofrecimiento de cualquier intelectual.

A su vez, podemos reconocer que este proyecto posee una naturaleza hermética que deja fuera buena parte de las aportaciones posteriores con respecto al tema. Incluso, fue necesario sesgar algunas secciones del libro en virtud de la conexión de ideas. Trabajar con una obra concreta es un método plausible para acercarse al campo de la investigación. Nuestro autor, realizó aportaciones importantes en materias sociales, económicas, históricas y muchas otras más. De manera que este rasgo de nuestra investigación no es necesariamente un matiz negativo. Es, más bien, una semilla que puede germinar en proyectos futuros, más complejos y, por tanto, más enriquecedores.

De igual manera, cada una de las relaciones planteadas entre Walter Benjamin y algún otro autor podría ser desarrollada por sí misma. El quilataje de cualquiera de los intelectuales mencionados es respaldado por la tradición filosófica. Es evidente que

desarrollar de manera total cada una de estas relaciones rebasa las expectativas de nuestra investigación. Hacer mención de ellas puede funcionar como preámbulo a disertaciones venideras. En la historia de la filosofía cada escrito ha funcionado como una pieza de un rompecabezas infinito que es el conocimiento humano y cada aportación, por mínima que sea, funciona como conexión para una siguiente pieza.

Las opiniones que se puedan generar a partir de este trabajo, sean positivas o negativas, sirven como combustible para que el ejercicio filosófico continúe en perpetuidad. Históricamente así se ha movido la filosofía y lo seguirá haciendo de esta manera siempre que haya un lector. La pregunta siempre ha tenido más mérito que la respuesta y si este trabajo generó alguna en el lector se puede evaluar como un resultado positivo. Esperando a que más que un cierre se presente como una apertura hacia futuras discusiones en relación a la teoría benjaminiana o la obra del propio Tarkovski.

Referencias

- Adorno, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, T. W. (1998). *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1997). Industria cultural. En T. Adorno, & M. Horkheimer, *La dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2006). *Estancias. El fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós Ibérica. S.A.
- Ashton, T. S. (2014). *La revolución industrial*. México: Fondo de cultura económica.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, W. (2018). *Breve historia de la fotografía*. México: Casimiro.
- Benjamin, W., & Adorno, T. (1998). *Correspondencia*. Madrid: Trotta.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Heidegger, M. (1993). El método fenomenológico de la investigación. En M. Heidegger, *Ser y Tiempo*. México: Fondo de cultura económica.
- Heidegger, M. (1996). La época de la imagen del mundo. En M. Heidegger, *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Inárritu, A. G. (Dirección). (2014). *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* [Película].
- Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus.
- Manresa, A., & Del Carmen, G. (2010). Encuentros fortuitos y categóricos entre la filosofía y el cine. *Casa del tiempo*, 59-52.
- Marx, K. (2010). El capital. En K. Marx, *El capital. Crítica a la economía política. Volúmen 1. El proceso de producción del capital*. Madrid, España: siglo XXI.
- Milena Pañuela, D., & Pulido Cortés, Ó. (2012). Cine, pensamiento y estética: reflexiones filosóficas y educativas. *Revista colombiana de Educación*.
- Milena Peñuela, D., & Púlido Cortés, O. (2012). Cine, pensamiento y estética: reflexiones filosóficas y educativas. *Revista Colombiana De Educación*, N. 63., p.89-109.
- Rojas, C. A. (2012). Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte. *La Otra teoría: lecciones teóricas y políticas de los nuevos movimientos antisistemicos de America Latina*, 143-162.
- Saldarriaga, J., & Cardona, N. (2014). Cine y Filosofía: sus rostros. *Ratio Juris*, 199-216.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, S. A.
- Useros, A., & Rendueles, C. (2012). *Escritos políticos*. Madrid: Abada.