

Simón Puerta

simon.puerta@udea.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Simón Puerta, "El nuevo arte y la persistencia del aura. Una teoría del cine desde la Teoría Crítica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, No. 27 (julio-diciembre 2014), pp. 19-33.

RESUMEN

En la primera mitad del siglo XX, los filósofos de la Escuela de Frankfurt desarrollaron una teoría estética para comprender el cine y su relación con el contexto social del capitalismo tardío. De manera fragmentaria, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Theodor W. Adorno aportaron elementos fundamentales para esta teoría, produciendo un cuerpo conceptual de gran riqueza, y muy consecuente con la postura epistemológica y ética de este grupo de pensadores. Este ensayo propone una lectura que relaciona a los tres autores, para una consideración, más amplia de una teoría del cine desde la perspectiva de la Teoría Crítica.

PALABRAS CLAVE

Cine, Teoría Crítica, aura, fotografía, revelación

TITLE

New art and the persistence of aura. A theory of cinema from the Critical Theory

ABSTRACT

In the first half of the XX century, the members of the Frankfurt School developed aesthetic theories to understand cinema and society in the context of late capitalism. In a fragmentary way, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer and Theodor W. Adorno, also created a rich conceptual corpus consequent with their ethical and epistemological stance. This essay suggests a reading of these three authors in a more comprehensive consideration of a theory of cinema from the perspective of Critical Theory.

KEY WORDS

Cinema, Critical Theory, aura, photography, revelation.

Afiliación institucional

Profesor ocasional, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Profesor ocasional del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Antropólogo, Magíster en Filosofía, y actualmente realiza estudios de nivel doctoral en el instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Investigador sobre la cultura de masas y la teoría del cine, y miembro del Grupo de Investigación de Filosofía Política (GIFP), y del Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio (GIGP), de la misma universidad. Autor del libro "Cine y Nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia".

Recibido noviembre de 2015

Aceptado diciembre 2015

El nuevo arte y la persistencia del aura. Una teoría del cine desde la Teoría Crítica

Simón Puerta

Obra aurática

En su ensayo *Pequeña historia de la fotografía*¹, Benjamin ya señalaba la decadencia del aura artística como señal de una transformación en el seno de la sociedad misma, y que había, por la coyuntura política europea, una apertura para la tensión entre la posibilidad de una revitalización o reformulación de las formas modernas –potenciales– a partir de un uso lúdico de la técnica y una insistencia aumentada en el uso retrógrado de la técnica en su forma capitalista. La individualidad burguesa que, aunque excluyente y aislada era un fenómeno que sostenía elementos reivindicatorios del proceso de ilustración, se estaba transformando acorde al proceso social general de masificación que el desarrollo industrial potenciaba considerablemente desde el siglo XIX. Este proceso Benjamin lo encontraba sugerente y abierto y, si bien se direccionaba hacia su término capitalista; es decir, hacia la ejemplarización de los individuos y la estandarización de sus personalidades individuales, también lo veía como el devenir posible de una ampliación de la autonomía individual para el total de los seres humanos.

Para él, en ese momento histórico, la masificación se debatía todavía entre la emancipación moderna o el vuelco total a la barbarie, y la renuncia al aura artística era precisamente un síntoma claro de que dicha transformación era indetenible. En la nueva forma de arte, aquella técnicamente reproducible, de la que el cine era su producto más

¹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” en: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1982, pp. 61-85.

acabado (y sin embargo aún no emancipado), Benjamin encontraba una sublimación de la capacidad lúdica de la técnica humana, que se contraponía al uso meramente instrumentalizado de la misma, y que auguraba una posibilidad de transformación de las condiciones sociales de existencia, si es que dicha *madurez técnica*² llegaba a coincidir con una *madurez política* que la llevara a la praxis.

El carácter ambiguo de la individualidad burguesa, de ser liberadora pero excluyente y limitada, y, por lo tanto, aislada a un ámbito privado, se imprime en el aura artística. Lo que sucede en la época de la obra de arte aurática es que existe de manera contundente una diferenciación entre la “lógica de la obra” y la “lógica del sistema social”³. El aura de dicho arte es entonces esa separación del ámbito de la experiencia cotidiana, que permite a quienes tienen la posibilidad de acceder a él, aquellos que no han sacrificado totalmente su individualidad, a la forma alienada del trabajo en su forma capitalista –la “lógica del sistema social”–, la conciencia de la condición contradictoria del proceso de Ilustración.

El aura remite a lo *tradicional*⁴ y a lo *sagrado*⁵, a la insistencia en la separación, desde el plano del arte, y concordante con la realidad misma, entre un espacio cotidiano, de experiencia social, que se encuentra atravesado y determinado por las relaciones basadas en la competencia y el trabajo alienado, y uno privado y cerrado, que se presenta como el único donde es posible el desarrollo de la personalidad. Como contraste con el espacio público parcialmente secularizado, el arte aurático propone un ámbito sobrenatural, metafísico, y se presenta con un “valor para el culto”⁶, que implica una disposición de recogimiento en la experiencia estética. Como característica inmanente de la obra, el aura es su *autenticidad*⁷, el *aquí y ahora* que la hacen original, que se opone al progreso moderno y su ataque contra lo anterior, presentándose como “representación de una tradición que transmite ese objeto hasta hoy en día en su mismidad e identidad”⁸. Esta relación con el pasado, más unida en lo fantástico que en lo real, mantiene un vínculo de otra forma perdido con lo que fue y, más importante aún, con lo que hubiera podido ser. El arte aurático, cuya autenticidad es

² Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, En: Obras, Libro I/Volumen 2, Madrid: Abada Editores, 2008, p. 18.

³ Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Obra Completa*, 3, Madrid: Akal, 2007, p. 134.

⁴ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción*, p. 13.

⁵ Bolívar Echeverría, “Arte y Utopía” en G. Leyva, (ed.), *La Teoría Crítica y las tareas actuales de la crítica*, Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, p. 247.

⁶ *Ibid.*

⁷ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 13.

⁸ *Ibid.*

*irrepetible y duradera*⁹, sostiene en la memoria social el valor de la tradición, en él perdura, “de manera metonímica una epifanía, que le concede su valor sagrado”¹⁰.

La insistencia en el plano artístico de una forma aurática de expresión que remite a lo lejano, lo que no corresponde al contexto social contemporáneo, es consecuente con la contradicción insalvable entre individuo y sociedad que prima en el ámbito público de la sociedad civil. El papel de lo sagrado en el arte ha sido, de esta manera, contra el olvido ideológico que ha supuesto el devenir de la modernidad. Horkheimer¹¹ señala su valor con gran claridad: en el arte (aurático) se trasciende la reducción del individuo a su función social, éste se desliga del orden de la producción social, hace caso omiso de los valores y objetivos sociales. La *autonomía* de lo bello es posible, entonces, por la divergencia entre las esferas de la vida privada y de la producción social. La libertad en la obra de arte es el reconocerse en ella justamente en la medida en que se ha opuesto resistencia a la “nivelación general”¹².

Sin embargo, pese a este valor contestatario, el arte aurático no deja de ser, así mismo, afirmativo, un medio para la *disciplina*, como lo señala Marcuse¹³; es por esto que, si bien Benjamin se lamenta por la destrucción del aura, al mismo tiempo saluda y se espera con una nueva forma de arte que participe de la superación de este carácter ambiguo de la relación entre individuo y sociedad, entendiendo que el arte aurático, que se ubicaba en el seno de lo ritual, lo hacía bajo una existencia *parasitaria*¹⁴.

Obra profana

El vuelco revolucionario señalado por Benjamin implicaba que dicha individualidad burguesa se masificaba. El berlinés encontraba una *afinidad* del individuo de su época con el proceso más amplio de masificación, y que en la fotografía se develaba como un cambio en la percepción¹⁵. Esta concepción de una transformación social que se vislumbra desde el arte de su época Benjamin la connota en el ámbito de la teología: “la historia del arte es

⁹ *Ibid*, p. 16.

¹⁰ Echeverría, p. 249.

¹¹ Max Horkheimer, “Arte nuevo y cultura de masas” en *Teoría Crítica*, Barcelona: Barral Editores, 1973, pp. 115-137.

¹² *Ibid*, p. 116.

¹³ Herbert Marcuse, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” en *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires: Sur, 1978, p. 69.

¹⁴ Benjamin, p. 18.

¹⁵ Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, p. 76.

una historia de las profecías”¹⁶, y el papel de la obra está en su *desciframiento*. Este carácter mesiánico, que se concebía también bajo otra forma en la obra aurática, adquiere nuevas cualidades en la obra técnicamente reproducida con respecto a la profecía del porvenir, que no es siempre un futuro inmediato, “y jamás un futuro completamente determinado”¹⁷. La inteligibilidad del *mensaje* de las obras responde a la madurez de “circunstancias que la obra haya previsto”; esto es, transformaciones sociales que modifican la función misma del arte, y entre las que se encuentran los cambios mecánicos, tal como sucede con la nueva obra de arte técnicamente reproducible.

El avance técnico mismo, pese a su forma capitalista, hacía pensar a Benjamin que la de su época era la “técnica más emancipada”¹⁸, y se estaba conjugando con un elemento de praxis política, el socialismo, a partir del cual presentaba otra forma posible de modernidad y se preveía la supresión del capitalismo¹⁹. Como plantea Echeverría, “los dados estaban en el aire”²⁰, y el arte de vanguardia, en su relación con la revolución política, permitía pensarlo de esa manera. La importancia del fin del aura en el arte se encuentra entonces en su paralelo con la transformación de las relaciones sociales en la época.

Si la fotografía es el “primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario”²¹, el agente más poderoso de esta nueva forma de arte es *el cine*²². Cambia, entonces, la relación de los individuos con las obras de arte, que se acondicionan a la percepción particular de la época de masas. Estos individuos masificados, dice Benjamin, tienen “sensibilidad para lo homogéneo en el mundo”²³, y al mismo tiempo hay una “irreprimible aspiración de la obra de arte de dirigirse a la masa”²⁴; es decir, se da una “adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad”. El cine, primera forma de arte masificado, partirá de la nueva percepción para la generación de las obras; éstas pasan de fundamentarse en el ritual para hacerlo en otra praxis: *la política*. De esta manera se seculariza, es decir, la obra “se sumerge”²⁵

¹⁶ Benjamin, Paralipómenos y variantes de «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica», En: Escritos franceses, Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 208.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ Echeverría, p. 245.

²¹ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

en la masa, que así se la apropia. Las cualidades tradicionales de las obras, que le daban su autenticidad: la duración del material y lo que históricamente testimonia la obra, son puestas en duda, ya que la duración y la irrepeticibilidad se sustituyen por la fugacidad y la repetibilidad²⁶. Se reemplaza la ocurrencia irreplicable de la obra burguesa por una masiva; es decir, en la obra de arte profana, su mismo acervo técnico *actualiza* lo reproducido cada vez, transformando de manera radical sus cualidades.

Esta nueva praxis que otorga Benjamin al nuevo arte es un cambio de dirección frente a las lógicas reales de masificación, en las que la creciente tecnificación estaba implicando una subsunción cada vez mayor de la individualidad a la lógica del sistema social. A lo que apela Benjamin es a otorgarle una “tarea histórica” al cine –que era, como plantea Miriam Bratu Hansen²⁷, cognitiva y pedagógica, así como terapéutica y medicinal–, a partir de la consideración de que su uso de la técnica permitiría “hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una intervención humana”²⁸, esto es, humanizar la técnica, que no ha estado al servicio de sus creadores, los hombres, sino del capital: éste es el “sentido estricto y verdadero” del nuevo arte. A partir de este fenómeno se reconfiguran los roles en el arte y también las posibilidades perceptivas conscientes de los individuos. Como se puede ver, entonces, el énfasis en la nueva forma de arte que es el cine remite a una situación mucho más amplia de las condiciones de vida del ser humano, como un instrumento para ser pensado en clave histórica, que haría parte de un movimiento más amplio en la realización de un estado de cosas justo y racional.

El espectador de cine asiste como “semiexperto”²⁹, cada vez más, en donde se gesta la madurez política, bajo la “legítima pretensión”³⁰ de ser reproducido, de ser el actor que se interpreta a sí mismo. En otras palabras, en términos de una cercanía nunca antes concebida con respecto al arte, Benjamin consideraba que “todos tienen hoy una pretensión de ser filmados”³¹. También porque el espectador, como semiexperto, adquiere un “comportamiento progresista”³² frente al nuevo arte que anteriormente, frente al arte aurático, sería ilusorio. Esto es así porque, dice Benjamin, el cine responde directamente a la significación social de su época, mientras que las formas tradicionales, como la pintura, no lo hacen, en el sentido

²⁶ *Ibid*, p. 16.

²⁷ Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2012, p. 79.

²⁸ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 21.

²⁹ *Ibid*, p. 33.

³⁰ *Ibid*, p. 34.

³¹ *Ibid*, p. 33.

³² *Ibid*, p. 37.

en que el cine es reactualizable y convocante, mientras que la obra aurática, precisamente, mantiene una lejanía con respecto al mundo empírico y, por lo tanto, al momento presente. La *recepción en la distracción*³³, a diferencia de la *recepción en el recogimiento* que exigía la obra aurática, potencia la experiencia individual que desde el arte se presenta en términos del *juego*, y que Benjamin identifica en el arte moderno en elementos tan distintos como el futurismo, la música atonal, la poesía pura, la novela policial y el cine. Es en el concepto de *juego* [Spiel], como también señala Hansen, que le es posible a Benjamin imaginar un “modo estético alternativo”³⁴, donde la apropiación de la obra por parte de la masa espectadora logra una *cercanía* antes impensada.

El operador o cámara de cine, como el cirujano, *interviene*, se acerca al material fílmico –la realidad misma– como ningún otro arte con su objeto³⁵. Las posibilidades técnicas de la cámara de acercarse o alejarse de su objetivo, el ralentí, el primer plano, el montaje mismo en su presentación fragmentaria de la realidad en la imagen nuevamente organizada, etc. permiten apreciar que el espacio elaborado en el cine es “inconscientemente elaborado”³⁶; el registro de la realidad responde a patrones que no corresponden a las posibilidades perceptivas del ojo, sino a las del lente. El “inconsciente óptico”³⁷, como lo llama Benjamin, supera las percepciones sensibles y, con ello, cualquier reducción de la realidad a dicho espectro. La representación cinematográfica de la realidad, al presentar de un modo particular el mundo, cumple con la función social “más importante” del cine: “establecer un equilibrio entre el hombre y los aparatos”³⁸, haciendo de estos últimos medios para la superación de un estado humano de alienación y empobrecimiento de la experiencia.

La experiencia cinematográfica en Benjamin, observa Hansen³⁹, otorga a los individuos un medio más efectivo que las artes tradicionales para un reconocimiento de la autoalienación de la que participan en el proceso autodestructivo de la Ilustración bajo la forma de la modernidad capitalista, como también para una *preparación mimética de la técnica* que no es destructiva. Al interpretar la profecía de la madurez técnica, la obra de arte *familiariza a la humanidad* “con determinadas imágenes, aun antes de que las finalidades perseguidas por

³³ Benjamin, Paralipómenos y variantes de «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica», En: Escritos franceses, Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 211.

³⁴ Hansen, p. 183.

³⁵ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 36.

³⁶ *Ibid*, p. 38.

³⁷ *Ibid*, p. 39.

³⁸ *Ibid*, p. 38.

³⁹ Hansen, p. 80.

estas sean conscientes”⁴⁰, esto es, un *telos lúdico* y no un *telos de dominio*⁴¹ como principio de relacionamiento humano y con la naturaleza.

Actualización del valor aurático

Esta cualidad utópica, que Benjamin veía materializar en el desarrollo del nuevo arte, es al mismo tiempo por él desmentida en un desenlace dialéctico de su teoría, ya que la madurez política que debía acompañar este despegue artístico, que partía de una madurez técnica objetiva, no se dio. Como plantea Bolívar Echeverría⁴², en el momento de redacción del ensayo programático *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica* se abría un abismo entre las condiciones necesarias para la realización del nuevo arte y la instrumentalización del mismo, entre la historia que vivía el autor, la historia de la revolución comunista y de la que nacía del fracaso de tal revolución, la contrarrevolución fascista. Pese al llamado de Benjamin a sumergir el arte en la praxis política, lo que triunfó en el contexto europeo fue la “estetización de la política”⁴³ que impulsaría el fascismo.

El carácter *lúdico*, que era potencial en una sociedad emancipada, donde se realizaba el “interés original y legítimo de las masas dirigido al cine”, esto es, “un interés por el autoconocimiento y por tanto también por el conocimiento de clase”⁴⁴, se ve postergado en su integridad, no sólo por este fascismo, que Benjamin consideraba su amenaza, sino también por su estilización en la industria cultural, como desarrollarían Adorno y Horkheimer⁴⁵ apenas unos años después desde el exilio. La pérdida de la diferenciación entre la “lógica de la obra” y la “lógica del sistema social” no se dio, como señalaba que era posible Benjamin en su mediación técnica, por su reconciliación en un estado de cosas más justo, sino como la integración de la “lógica de la obra” a la “lógica del sistema social” de manera autoritaria y subsumida. No es que la situación haya cambiado, y que se haya perdido la necesidad de sostener la diferencia, sino que, precisamente, la diferencia está siendo anulada para sostener la universalidad de la cultura en su falsedad, a la que los espacios hipostasiados de la sociedad civil, donde se ubica el arte, se resistían por su sola existencia.

⁴⁰ Benjamin, Paralipómenos y variantes de «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica», p. 209.

⁴¹ Echeverría, p. 254.

⁴² *Ibid*, pp. 254-255.

⁴³ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 47.

⁴⁴ *Ibid*, p. 34.

⁴⁵ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. Obra Completa, 3, Madrid: Akal, 2007.

Es en este sentido que lo que hay en Kracauer y Adorno es una actualización de la postura benjaminiana con respecto al desafío técnico que implica la nueva forma de arte. Las características técnicas del cine, si bien subsumidas a su explotación capitalista, mantienen un potencial emancipatorio ligado a lo indomable de su registro de la realidad concreta, sosteniendo así un resquicio de su valor lúdico, que nunca fue desarrollado totalmente. Lo que observan es un despliegue crítico dado por su característica fotográfica en imbricación con la articulación de fotogramas en el montaje, que consideran revelador, redentor y acusador.

El carácter retrógrado de la industria cultural implica dar un uso irracional a la particularidad técnica de la nueva forma de arte que es el cine. El juicio general de los filósofos de Frankfurt sobre la época, de la imposición de una abstractividad que permea y desplaza toda particularidad, será aquello que sostiene todo su análisis cinematográfico. El “condicionamiento técnico del fenómeno aurático”⁴⁶ que la fotografía posibilita, al “hacer las cosas más próximas a nosotros mismos”⁴⁷, y que para Benjamin sería una afinidad volcada a corresponder a una nueva condición política, se ve *neutralizado* por su absorción en la *moda*⁴⁸. La creatividad en la fotografía, bajo esta resistencia a asumirlo como nuevo arte, deviene en su sumisión al *estilo*, que no es otro que el emergente de la industria cultural, y que en vez de permitir un arte profano, ya no lejano, sino inmerso en la praxis cotidiana, produce una nueva forma de aura, un *aura falso*, en cuanto ya no se constituye a partir de los bienes culturales mismos, sino de lo exterior a ellos, desde el culto a los actores hasta el detalle técnico que desplaza a la obra misma.

La *ilusión de duplicación*⁴⁹ es un concepto central para comprender la industria cultural, y es en el cine donde se desarrolla con mayor contundencia. Potenciada con el cine sonoro y también con la implementación del color⁵⁰, se *trata de la consideración de la realidad como prolongación de la pantalla*. La obra se vuelve totalitaria en cuanto, al identificar realidad y representación, es una “atrofia de la imaginación”⁵¹: ahora la lógica de la obra es la del sistema social, no hay participación del espectador, se niega su fantasía. De esta manera se da una “traducción estereotipada de todo (...) al esquema de la reproductibilidad mecánica”⁵²,

⁴⁶ Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, p. 72.

⁴⁷ *Ibid*, p. 75.

⁴⁸ *Ibid*, p. 80; S. Kracauer, “La fotografía” en *Estética sin territorio*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006, p. 292.

⁴⁹ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. p. 139.

⁵⁰ Kracauer, “Sobre la estética del cine en color”, en *Archivos de la filmoteca*, No. 62, (Junio de 2009), pp. 170-177.

⁵¹ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 139.

⁵² *Ibid*, p. 140.

y esta estereotipación hace a la realidad reducible a una clasificación cuantitativa, a que sea posible asumirla en su totalidad como abstracta.

Si la mimesis cinematográfica, como sostendré más adelante, puede tener un *uso revelador*, al igual que las obras auráticas en una época anterior, en su subsunción al estilo de la industria cultural esta mimesis concreta tiene un *uso ideológico*. La realidad captada por la cámara no se desenvuelve a partir de una *mimesis fotográfica o reveladora* sino a partir de una mimesis ya determinada socialmente y racionalizada, que reproduce la apariencia social de las cosas, confirmando así su fatalidad. La mimesis ideológica que en el cine se despliega no permite una cercanía con lo concreto, con la realidad misma, que sería más bien un logro de la obra profana benjaminiana. Es, por el contrario, una estatización de lo dado como lo verdadero, ya que no hay contraste alguno entre lo presentado en las salas y lo racionalizado en la cotidianidad. Por eso identifico esta forma del cine como portadora de un *falso aura*, donde “se ofrece como paraíso la misma vida cotidiana”⁵³.

Benjamin ya intuía, en su observación de la dinámica de la naciente industria fílmica de Hollywood, que surgía este falso aura en lo que llamó “el culto a las estrellas”⁵⁴, donde se consumaba una respuesta negativa a la pretensión de todos los individuos a ser filmados. En vez de la participación de las masas en la nueva forma de arte, la industria fílmica produce personalidades estereotipadas que están ahí para ser consumidas e imitadas, “representaciones ilusorias y ambivalentes especulaciones”⁵⁵ que, en vez de ser esos individuos que se representan a sí mismos ante el aparato, son administradores de la personalidad. La sublimación estética, que en el arte aurático representaba la plenitud a través de su negación o impotencia⁵⁶, es cambiada por la represión. Los individuos devienen, en su consideración de estos modelos que son las estrellas, en “simples puntos de cruce de las tendencias de lo universal”⁵⁷, ejemplares que sólo tienen en la prescindibilidad su autenticidad real.

De esta manera, al igual que la filosofía sobrevive porque dejó pasar el momento de su realización⁵⁸, *el arte todavía necesita de las características del valor aurático* al no haber estado secundado, en el momento revolucionario de su reproductibilidad técnica que Benjamin describía, por una madurez política que se apropiara de su valor profano. Su manifestación tiene un carácter crítico, tal como las obras auráticas de la época burguesa. La diferencia estaría

⁵³ *Ibid*, p. 155.

⁵⁴ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 29.

⁵⁵ *Ibid*, p. 34.

⁵⁶ Adornoy Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 153.

⁵⁷ *Ibid*, p. 168.

⁵⁸ Adorno, *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad. Obra Completa*, 6, Madrid: Akal, 2005, p. 15.

en que esta cualidad ya responde a nuevas determinaciones de las problemáticas sociales de la organización social y el autoritarismo del principio de dominio de la racionalización, como una resistencia a la *ilusión de duplicación* en que la reproductibilidad técnica fue convertida. El cine no es, entonces, el *arte lúdico*⁵⁹ que Benjamin auguraba, sino otra forma de arte crítico y opositor al estado de cosas dado. La *lejanía* –como característica aurática– que ahora se presenta parte de la capacidad de registro fotográfico, y lo que aparece como ajeno es, de manera inmediata, la realidad misma captada por la cámara y, particularmente en el cine, por el *montaje*. La necesidad de una actualización del aura, es decir, del sostenimiento general de un *carácter doble de la cultura*⁶⁰ en una reconsideración a partir del contexto –en el pensamiento histórico de Adorno, *después de Auschwitz*–, se hace patente en la sociedad postaurática, es decir, la de la industria cultural, porque sólo de esta manera puede la cultura ir más allá de las relaciones de dominio dadas, *distinguirse* de ellas, superar la *ilusión de duplicación*. El cine es, entonces, otra forma de arte opuesta al estado de cosas dado, como lo era el arte aurático de la época burguesa clásica.

Desde sus primeros escritos, Siegfried Kracauer resalta este carácter fotográfico del cine. Ya en 1928 hace hincapié en lo que luego llamará el *cine cinematográfico*, elogiando “películas que parecen haber nacido del espíritu del cine mismo. No traducciones de temas literarios en el mudo lenguaje de la óptica, sino procesos originariamente ópticos que no pueden ser traducidos a ningún otro lenguaje”⁶¹. La técnica que hace posible al cine también posibilita nuevos desenmarañamientos de la dimensión inconsciente de la sociedad. En otras palabras, “las películas parecen cumplir la misión innata de escarbar en la minucia”⁶². En su *Teoría del Cine*, 1960, Kracauer desarrollará a cabalidad este argumento, señalando que hay “configuraciones efímeras que sólo la cámara es capaz de captar”⁶³; la cámara fotográfica, y su perfeccionamiento en la cámara cinematográfica, “tiene una franca afinidad con la realidad no escenificada”⁶⁴ que le permite captar lo particular, lo que, en un pensamiento abstractivo –serializado, identificador– no se podría captar: lo fortuito, lo fragmentario, lo indeterminado. Aquí hay una confluencia importante con Benjamin: la realidad construida socialmente, la naturaleza externalizada y el individuo subsumido se presentan a la

⁵⁹ Echeverría, p. 254.

⁶⁰ Adorno, “Teoría de la pseudocultura” en *Escritos sociológicos I. Obra Completa* 8, Madrid: Akal, 2004, p. 89.

⁶¹ Kracauer, “Cine abstracto. Sobre la representación de la Gesellschaft Neuer Film” en *Archivos de la filmoteca*, No. 62, Junio de 2009, p. 161.

⁶² Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 15.

⁶³ Kracauer, *Teoría del cine*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 40.

⁶⁴ *Ibid.*

percepción ampliadas y profundizadas, a partir de la mediación de la cámara y su registro particular, que siempre implica un grado de *descontrol* sobre el material por parte del fotógrafo o cineasta. A diferencia de la sensorialidad del ojo por sí mismo, de lo que sería el *consciente óptico*, aquel lo contradice en la medida en que lo que encuadra abarca más que lo por él determinado, cuestionando así su pretensión de verdad.

Lo que concluye particularmente Benjamin es que es una naturaleza distinta la que habla a la cámara que la que habla al ojo⁶⁵, “distinta sobre todo”, dice, “porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia”. De esta manera, un cine logrado presenta empíricamente lo que Horkheimer ya planteaba como fundamento epistemológico de la Teoría Crítica para la reflexión sobre la realidad social: “Los hechos que nos entregan nuestros sentidos están preformados socialmente de dos modos: por el carácter histórico del objeto percibido y por el carácter histórico del órgano percipiente. Ambos no están constituidos sólo naturalmente, también lo están por la actividad humana”⁶⁶.

A lo que se puede escapar en el cine es a lo *preformado*⁶⁷ de la percepción, dando pie a romper con el *hechizo* de ilusión de autarquía de ésta, ante las fugas que el carácter técnico mismo de la cámara permite. La actualización del valor del aura benjaminiano, que interpreto que teorizan Adorno y Kracauer –con respecto a lo fallido de la experiencia profana del nuevo arte–, se refiere a esta condición de develamiento desde el montaje.

Kracauer señala cómo este valor transgresor opera en el cine, apelando a la función de revelación de aquello que *tiende* a estar invisible, de la realidad física misma. Las “modalidades especiales de la realidad”⁶⁸ que el cine revela mediante su aporte técnico a la percepción humana, se pueden comprender en tres categorías: 1) la revelación de cosas invisibles; 2) los fenómenos que abruman la consciencia humana; y 3) las modalidades especiales. Respecto a la primera modalidad, se hace referencia a “los múltiples hechos materiales que escapan a la observación en circunstancias normales”⁶⁹, y que subdivide en tres grupos: lo pequeño y lo grande, lo transitorio y los puntos ciegos de la mente. Lo pequeño se hace accesible al espectador gracias a los primeros planos que hace la cámara, revelando “formaciones nuevas e insospechadas de la materia”⁷⁰, mientras que lo grande nos permite apreciar fenómenos de gran magnitud, entre los que se cuenta, y con gran importancia para el autor, la masa

⁶⁵ Benjamin, Pequeña historia de la fotografía, p. 67.

⁶⁶ Horkheimer, “Teoría Tradicional y Teoría Crítica”, en *Teoría Crítica*, Buenos Aires: Amorroutu, 2003, p. 233.

⁶⁷ Adorno, *Dialéctica Negativa*, p. 22.

⁶⁸ Kracauer, *Teoría del cine*, p. 72.

⁶⁹ *Ibid*, p. 72.

⁷⁰ *Ibid*, p. 75.

misma⁷¹, la forma social que se revela en el cine, y donde hago hincapié con una cita del autor para destacar la extraordinaria semejanza con lo postulado por Benjamin sobre la relación de la masa y el nuevo valor fotográfico del arte, que Kracauer mismo le atribuye haber descubierto:

En el momento en que surgió la masa, ese animal gigantesco, constituía una experiencia nueva y perturbadora; y como es de suponer, las artes tradicionales se mostraron incapaces de abarcarla y transmitirla. Pero allí donde ellas fracasaron, la fotografía pronto tuvo éxito, ya que estaba técnicamente dotada para retratar a las muchedumbres como los conglomerados accidentales que eran. No obstante, sólo el cine –culminación de la fotografía, en cierto sentido– pudo hacer frente a la tarea de captarlas en movimiento. En este caso, el instrumento reproductor nació casi simultáneamente a uno de sus temas fundamentales⁷².

Lo transitorio se refiere a las “impresiones fugaces”⁷³, naturales, como una sombra, el viento o una nube, o psicológicas, como el sueño. Lo que señala Kracauer para este caso es que “la cámara cinematográfica parece tener una cierta inclinación por los componentes menos estables de nuestro entorno”⁷⁴. Los puntos ciegos de la mente hacen directa referencia a aquello que el hábito o prejuicio nos impide advertir, que “eluden de manera tenaz nuestra atención”⁷⁵ en nuestra vida cotidiana, esto es, combinaciones no convencionales de elementos, de lo rechazado y de lo conocido.

La segunda modalidad, los fenómenos que nos afectan son la puesta en escena, en la pantalla grande de aquello que provoca excitación y angustia, y que por ello buscamos evitar. Encuentro sugerente este aspecto de lo revelado por el cine como directamente relacionado con el *shock*, más amplio, por supuesto, ya que aquellos eventos que el cine nos presenta en su forma, imposibles de evadir al estar articulados en el montaje y pasar rápidamente, sin prevención, se refieren a las contradicciones sociales mismas llevadas a fenómenos concretos, que son comunes como temáticas en el cine: la guerra, las catástrofes naturales, la violencia, la corrupción sexual y la muerte. Registrando y presentando en la imagen fílmica estas situaciones, cotidianas, pese a su consideración de extraordinarias, el cine transforma “al agitado testigo en un observador consciente”⁷⁶.

⁷¹ *Ibid*, p. 77.

⁷² *Ibid*, p. 78.

⁷³ *Ibid*, p. 80.

⁷⁴ *Ibid*.

⁷⁵ *Ibid*, p. 81.

⁷⁶ *Ibid*, p. 87.

Por último, las modalidades especiales de la realidad están dadas en los estados mentales extremos, que los cineastas logran representar con efectos de la cámara y la yuxtaposición o articulación rápida de imágenes que se contraponen y generan una experiencia que da cuenta de condiciones distintas a las normales. En este caso, Kracauer retomará en diversos momentos de su trabajo el ejemplo del surrealismo, especialmente Buñuel. Esto revelado, ya sea por ser cosas invisibles a la percepción biológica, por ser fenómenos que abruma la consciencia humana, y otras modalidades especiales, permiten una experiencia cualitativa distinta de lo normalmente percibido, dando cuenta de la complejidad de la realidad, de su *indeterminabilidad*.

A modo de cierre

Ambas formas de este arte contradictor de la mediación social de la realidad, el aurático de la época burguesa clásica y el técnicamente reproducible de la época de masas cumplen un papel crítico en su momento histórico determinado. El primero conservando una percepción de la naturaleza distinta a la de su explotación y hostilidad, dándole a esta naturaleza reprimida “su derecho”⁷⁷ a existir y a hablar, y el segundo, que la trasciende [*aufhebung*], conservando una percepción de la técnica y de la organización social distinta a la reducida a las relaciones determinadas por la competencia y el intercambio mercantil; esto es lo que se podría entender como su constitución lúdica realmente existente. Lo que se sostiene es la posibilidad de la *fantasía*, facultad con que los hombres pueden imaginar una condición de cosas distinta a la que empíricamente los determina. La fantasía presenta “como existente algo que no existe”⁷⁸, trascendiendo lo perceptible por el *consciente óptico*, la percepción socialmente determinada por la lógica del sistema social. Este valor transgresor tiene un papel importante en las obras de arte de la reproductibilidad técnica como el recuerdo –fantasioso, dada su inexistencia en las condiciones dadas– de que la técnica, como instrumento humano de relación con la naturaleza, no necesariamente se reduce, como ha ocurrido, al dominio, que puede tener, en unas condiciones sociales distintas, un *telos lúdico*⁷⁹. La fantasía aporta de esta manera a que la relación del arte con la naturaleza trascienda el ámbito artístico hacia su valor con respecto a la praxis social.

Si en el arte aurático se construía esta experiencia cualitativa o de lo particular en el aburrimiento o *rato-largo* [*Langeweile*] que señala Benjamin⁸⁰ –en la contemplación de las

⁷⁷ Adorno, *Estética (1958/59)*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2013, p. 104.

⁷⁸ Adorno, *Teoría Estética. Obra Completa 7*, Madrid: Akal, 2004, p. 33.

⁷⁹ Echeverría, p. 254.

⁸⁰ Benjamin, “El Narrador” en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1991, p. 118.

obras y la narración de las experiencias particulares—, en la actualización de su carácter contradictor, de escisión del ámbito artístico frente a las condiciones sociales de producción y reproducción social, dada la forma técnica de reproductibilidad de las nuevas obras, se construye a partir del *shock*⁸¹, la *disonancia*⁸², el trabajo del pensamiento mimético que representa en las obras *el peligro de muerte*⁸³ correspondiente a la época.

Si el aura burgués exigía la exclusión y la reducción de la personalidad, la individualidad, a un ámbito privado, *la actualización del valor aurático de resistencia en el nuevo arte*, aquel que es posterior a la pérdida de la comunicabilidad de la experiencia y cuyas obras, técnicamente distintas, tienen como material la realidad física misma, exige la disonancia, la fragmentariedad y la estrepites que en el montaje cinematográfico es *shock*, destello y discontinuidad. Sólo de esta forma se da cuenta, en el cine, del “flujo de la vida”⁸⁴, la evocación en las películas de “una realidad más amplia que aquella que efectivamente describen”⁸⁵.

Considero el papel que los de Frankfurt dan a la fotografía en el cine como una revitalización de la actividad sensorial, una invitación a ver lo particular de las cosas, a la utilización de los sentidos para dicha acción, que encuentran necesaria para un proceso liberador del estado de abstracción predominante. De esta manera, la naturaleza representada en el cine aspira a un punto de vista *finito-teleológico*, que es precisamente la concepción marxista del mundo humano, construida de “fines finitos de hombres finitos, condicionados en el espacio y el tiempo, frente a dominios delimitados del mundo natural y social”⁸⁶. En el mundo fragmentario del cine, que rompe la continuidad y linealidad del mundo, se rompe también su fatalidad.

⁸¹ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 42; Adorno y H. Eisler, H. *Composición para el cine. El fiel correpetidor. Obra Completa*, 15, Madrid: Akal, 2007, p. 42.

⁸² Adorno y Eisler, p. 46-47; Adorno, *Estética (1958/59)*, pp. 132-135; M. Horkheimer, “Arte nuevo y cultura de masas”, en *Teoría Crítica*, Barcelona: Barral Editores, 1973, p. 121.

⁸³ Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera Redacción, p. 42; Kracauer, La fotografía, p. 292.

⁸⁴ Kracauer, *Teoría del cine*, p. 103.

⁸⁵ *Ibid*, p. 102.

⁸⁶ Alfred Schmidt, *El concepto de naturaleza en Marx*, Bogotá: Siglo Veintiuno Editores, 1982, p. 31.