

Walter Benjamin a 24 por segundo (III) David De los Reyes



George Melies, fotograma

Observación: esta es la última parte del ensayo, del que hemos publicado antes las partes I y II en el blog durante los meses de agosto y septiembre de 2013.

Más sobre el cine

El cine abrió una nueva era de la Humanidad y para Walter Benjamin es el agente más poderoso de la reproducción técnica moderna. La presencia mundial que tomará posteriormente a los años treinta ya lo deja vislumbrar entre sus escritos. "La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural"[1]. El cine nivela los valores de la tradición cultural, engendra diversión más que gravedad. El cine es el equivalente visual más adecuado que se haya inventado de las estructuras espacio-temporales de la mente humana que sueña. McLuhan ha dicho que el cine no es solamente una expresión suprema de mecanismo sino que, paradójicamente, también ofrece como producto suyo la más mágica de las mercancías de consumo: los ensueños[2]. Las obras de Shakespeare, Molière, Rembrandt, Beethoven -tanto sus obras como la historia de sus vidas- harán cine. Leyendas, mitologías, los fundadores de religiones, las religiones, harán cola a las puertas de los estudios cinematográficos y obtendrán su

"resurrección luminosa" cerca de la pantalla, pero con la paradoja que su resurrección es su liquidación general, al reducirlas a la mera exhibición y al separarlas del rito.

A diferencia de las obras literarias, pictóricas o musicales que para su difusión masiva están sometidas a una condición extrínseca a ellas al ser sometidas a la reproducción técnica, las obras cinematográficas encuentran en esa reproducción su medio vital de difusión; tal condición masiva se impone a la fuerza; la industria sólo se permite producir obras fílmicas bajo la condición de alcanzar un gran número de personas que paguen los costos y las ganancias requeridas dentro del marco normal de esa industria. Podemos decir que economía y estética estarán siempre la una en contra de la otra en la producción de películas. Benjamin aclara que en 1927 para que una película fuera rentable tenía que ser vista por un público de unos nueve millones de personas; hoy eso debe multiplicarse acorde con los gastos de inversión; si una película ronda por los diez millones de dólares para su producción, el público que debiera alcanzar debería ser el de unos quince millones de personas; la condición de la existencia del cine está en la seducción de las masas para que lleguen a consumir tales imágenes.

La intervención de la máquina en todo esto que acabamos de hablar nos da, en otro sentido, una afirmación, un punto fundamental: que la presencia técnica en la obra de arte da un uso y tratamiento particular respecto al tiempo. Utilización caprichosa del tiempo: recreación y asombro al poner la imagen en sucesión inversa a la filmada; podemos reconstruir la chimenea derrumbada, por ejemplo. El tiempo será sometido al "flashback": los brincos del guionista o del director en el tiempo de la obra; diversidad del tiempo más que uniformidad. Tal fraccionamiento permite múltiples expresiones según su uso en tanto cinta para la diversión, información, formación, educación del público; además de permitir el montaje haciendo que la obra se diferencie en un conjunto de unidades constitutivas que se individualizan precisamente por su duración.

Benjamin habló también de los comienzos del cine sonoro y su relación con el fascismo. La adición del sonido a la película data de 1927 (el color de 1935, de las grandes pantallas a comienzos de la década del 50). En un primer momento el cine sonoro fue un retroceso; el público quedaba reducido a las fronteras lingüísticas y el fascismo surgía recurriendo a subrayar los intereses nacionales. Ambos fenómenos son simultáneos y ambos se apoyan en la crisis económica. "Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto llevaron intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos del cine sonoro. La introducción de películas habladas causó enseguida un alivio temporal. Y no sólo porque inducía de nuevo a las masas a ir al cine, sino además porque conseguía la solidaridad de capitales nuevos, procedentes de la industria eléctrica"[3], que había desarrollado los equipos funcionales para la reproducción sonora en las salas comerciales cinematográficas. Para Benjamin, visto desde fuera, el cine sonoro favoreció los intereses nacionales de los países que tenían montada esa industria; y considerado desde dentro llevó a internacionalizar más la producción cinematográfica cuando comenzaron a doblarse las cintas fílmicas. Se irradiaron los intereses y modos ideológicos nacionales de los países que poseían tales industrias y se proyectaron en el ámbito internacional tanto valores de carácter técnico como ideológicos[4]. También encontramos otro uso del cine dentro de la política. Benjamin no llegó a observar que cuando azotó la crisis económica en los años treinta a los E.U. los productores y realizadores americanos descubrieron que lo que

podía salvarlos del desastre y conferirles una misión económica y social era la propia técnica del cine: "El tiempo diferido del motor cinematográfico disuelve las apariencias del mundo presente, la ubicuidad hace olvidar su miseria a millones de espectadores que frecuentan las salas consagradas a la película como los trenes de viaje"[5]. Otro ejemplo lo encontramos en Inglaterra durante la última Guerra Mundial, cuando la población estuvo sujeta a duras restricciones económicas y alimentarias, las salas de cine permanecían abiertas prácticamente todo el día.

En el teatro reconocemos que la secuencia que se nos presenta es producto del artificio; en el teatro todo es artificio; pero su emplazamiento, su ordenamiento, nos da para saber que lo que sucede es sólo una ilusión. En cambio, durante el rodaje de una escena cinematográfica no existe tal emplazamiento, tal obligación sucesiva. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado, no directa: surge del resultado del montaje en la moviola (hoy a través de la construcción digital virtual que abre posibilidades infinitas al arte cinematográfico). El mecanismo técnico de la reproducción penetra hondamente en la realidad y es imposible encontrarla en estado puro, libre de cualquier cuerpo extraño; la realidad exhibida surge como resultado de un procedimiento especial junto con unas intenciones construidas *a priori* que se toman por la mediación del aparato fotográfico o cámara dispuestos para ese propósito. Logrando que la realidad "despojada de todo aparato... es en este caso de sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible", la realidad se construye a partir del marco de la reproducción técnica[6]. El cine no sólo se caracterizará por cómo el hombre se presenta frente al aparato sino cómo ayuda éste a que se represente el mundo de nuestro entorno. Para Benjamin el cine enriquece nuestro mundo perceptivo, tanto desde el punto de vista óptico como del acústico. Pero el reverso de estas representaciones "tecno-oníricas" está sometido a un análisis mucho más exacto que lo que podemos realizar frente a una pintura; en relación con la escena teatral esta diferencia aún es mayor por el hecho de que en el cine los elementos que componen un cuadro filmico pueden ser susceptibles de aislarse de manera minuciosa y repetitiva. Tal tendencia, argumenta nuestro autor, tiende a favorecer la interpretación recíproca entre ciencia y arte. Puede añadirse que la naturaleza -y la sociedad- que le *habla* la cámara no es la misma que la que habla al ojo. La una está presentada, reflejada conscientemente; la otra, el ojo frente a la naturaleza, se muestra como un tramado inconsciente para la percepción. De esta forma el cine emerge como el artilugio técnico/artístico que alivia tensiones sociales propias de la vida carcelaria de las ciudades. Benjamin se refiere a ello diciéndonos que "parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras"[7].



George Melies, fotograma

Cine y actuación

La actuación teatral está fundada sobre el arte del actor. El actor presenta, por medio de su persona, una ejecución artística. Para Benjamin la actuación dentro del cine se ofrece desde un punto de vista distinto. El actor de cine presenta su actuación por medio de todo un mecanismo. Actuación que estará sometida a toda una serie de test (controles) ópticos. Su trabajo se exhibe por medio del mecanismo. De esta forma el público no se debe compenetrar tanto con la actuación del actor sino con el movimiento producido por un aparato; ello le quita al evento representado cualquier valor cultural, ritual. Para el cine la importancia del actor no está en que vaya a representar frente a un público un personaje; la importancia está en que se represente a sí mismo ante el mecanismo, ante la cámara. Por primera vez se actúa en forma viva pero dentro de una situación donde el actor debe renunciar a su *aura*. Pues el *aura* está ligado a un aquí y a un ahora que se sustraen en toda reproducción técnica. Del aura no hay copia, dijo Benjamin.

El actor de teatro representa él mismo en persona al público su ejecución artística; el actor de cine se presenta por medio del mecanismo del proyector. "Lo que rodea a Macbeth en escena es inseparable de lo que, para un público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer *el aura* del actor y con ella la del personaje que representa"[8]. Pirandello, al hablar del actor de cine, nos decía que aquel se siente como un exilado; exilado no sólo de la escena sino de su propia persona; una imagen muda que tiembla en la pantalla por un instante. Arnheim, en 1932, se había percatado de que en el cine casi siempre se logran los mayores efectos si se actúa lo menos posible. Se trata al actor como a un accesorio escogido característicamente que es colocado en un lugar adecuado; no está de más añadir que directores como Bergman y Kurosawa llegaron a tener, prácticamente, sus propias compañías de actores para sus obras cinematográficas.

El cine agrega un completo estudio a detalle de las acciones humanas pues en él rara vez serán primordiales las motivaciones de carácter y la interioridad del personaje; la acción se desplaza independientemente de ese mundo interior del personaje. Al convertir al actor en un accesorio no será difícil que el accesorio pueda desempeñar por su lado la función del actor. El cine puede confiar el papel al accesorio[9]. Pudowkin afirma que la actuación del artista ligada a un objeto, construida sobre él, será siempre uno de los métodos más vigorosos de la figuración cinematográfica[10]. Con lo que llega a decirnos Benjamin que el cine será el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el hombre, prestándose como un instrumento excelente del discurso materialista.



George Melies, fotograma

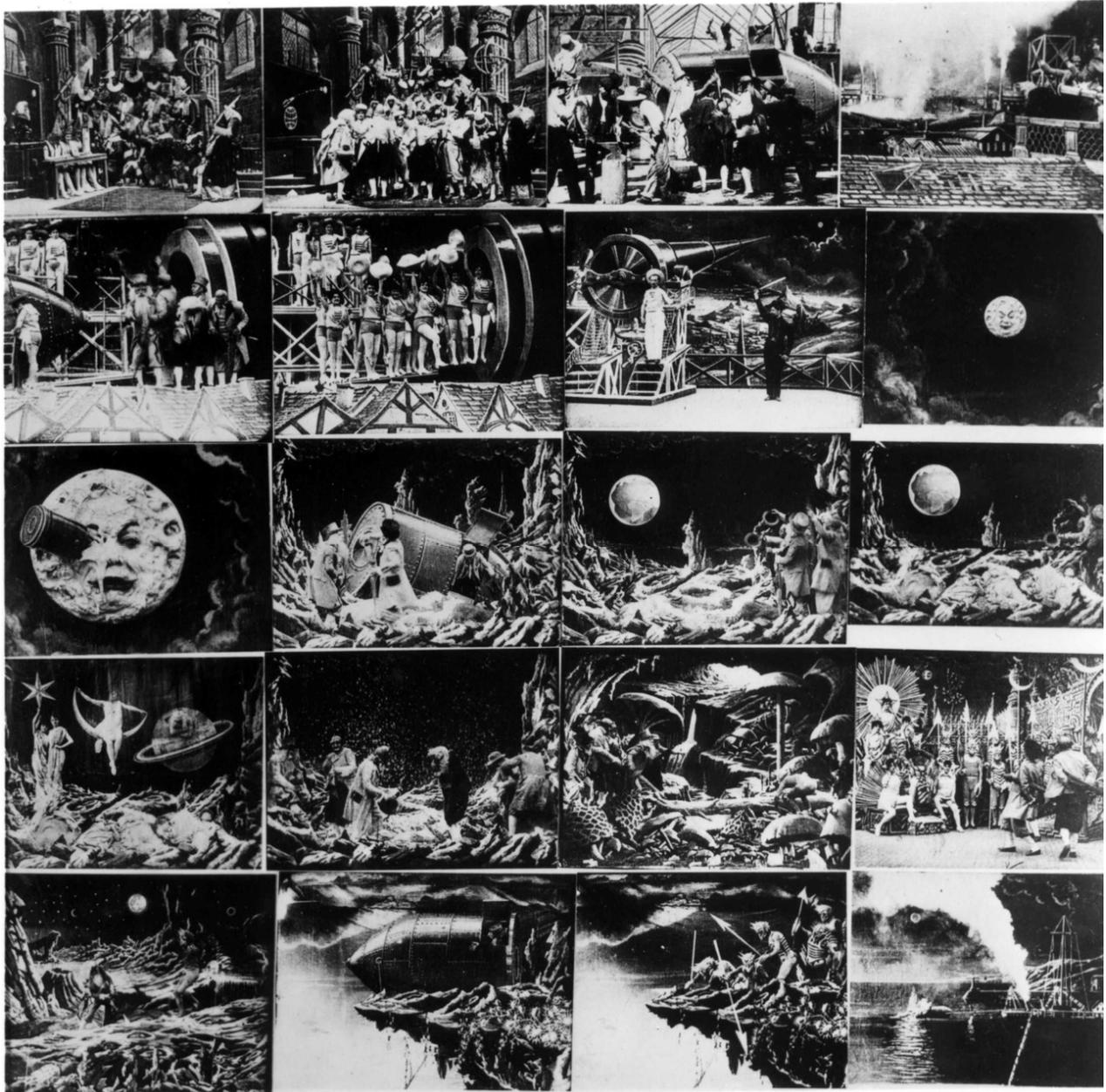
El cine, el video, la radio y la televisión, no sólo modifican la función del actor profesional sino que cambian igualmente su personalidad, como la de los políticos o los gobernantes, al presentarse frente a la cámara; se hace política para un «mecanismo»: para la cámara, el micrófono, la pantalla y no para enfrentar problemas sociales; se prepara un discurso acorde con el medio, se estudia la imagen a proyectar más que el carácter interior del gobernante irradiado por los medios. El cambio operado es el mismo para el actor que para el gobernante:

se *construye* una *personality*. "Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine"[11]. Hitler fue un gran actor; de su disciplina actoral frente a los medios de comunicación han aprendido mucho nuestros líderes contemporáneos[12]. Todo un esteticismo político. Gracias a la reproducción técnica y los medios de comunicación las masas autoalienadas de ayer -y de hoy, basta con mirar a lo que pasa en el Medio Oriente o en las calles de Caracas todas las noches en los noticieros- llegaron a alcanzar un grado que les permitió -permite- vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.

La personalidad del actor de cine se convierte en una construcción *artificial* en la mayoría de los casos. La atrofía del *aura* hace la necesidad de esa construcción artificiosa de la *personality* fuera de los estudios; surge el *culto a las estrellas*, fomentado por la industria cinematográfica y hoy la industria de la televisión (en los políticos y gobernantes es fomentada por la «industria» del partido). Culto que conserva cierta magia de la personalidad pero magia averiada, reducida por su carácter de mercancía[13].

Respecto al actor el fraccionamiento lo ayudará a rectificar, modificar su papel mientras interpreta; se ve a sí mismo en el propio proceso de la construcción de su personaje. Todo ello gracias, en su época, a las dos máquinas que completan el proceso: la que registra: la cámara, y la que reproduce: el monitor, se obtiene de ello también un doble valor cultural y de exposición de la obra de arte, donde la segunda es la más "moderna". Las nuevas técnicas como las del vídeo aún se hallaban en balbuceos en relación con la dirección propuesta por Benjamin. La autopercepción del instante mismo en que me enfoco y me reproduzco crea un campo de conciencia que no era imaginable para la época de Benjamin; la cámara nos vuelve transparentes en la sucesión constante del presente cotidiano, viviendo en una continua observación si es posible casi inconclusa; se desarrolla la vocación de todo espectador de ser actor, de tener la capacidad de ser filmado. "Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje"[14]. La relación de las masas con el cine ha transformado la forma de participación acorde con la cualidad cinematográfica.

Autores como Duhamel ven la conexión entre masas y cine de una manera desalentadora. La participación peculiar que el cine despierta en las masas la describe Duhamel como «pasatiempo de parias, disipación de iletrados, para criaturas miserables aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones (...) un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no entiende ninguna pasión, que no alumbró ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en *star* en Los Angeles», en el fondo, advierte Benjamin, se trata de una antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento[15].



George Méliès, fotogramas del film Viaje a la Luna

El «*shock*» cinematográfico y el peligro de la vida

Uno de los teóricos que se ha acercado con mayor entusiasmo a esta concepción es el filósofo italiano Gianni Vattimo. Vattimo ha trabajado con este argumento benjamiano, ampliándolo con la exégesis sobre el arte que hace Heidegger[16]; argumenta que la reproductibilidad técnica parece operar en sentido diametralmente opuesto al *shock* anunciado: en la época de la reproducción en serie encontramos, de hecho, que tanto la obra de arte del pasado como los nuevos productos que surgen desde los mismos medios de comunicación, tales como el cine, tienden a convertirse en objetos de consumo corriente, destacándose, mostrándose, presentándose cada vez con menos nitidez sobre el fondo de la comunicación tecnificada e intensificada. Este fenómeno produce un efecto de embotamiento psicológico que Vattimo asimila al *desgaste* de los símbolos y signos que son demasiado a menudo transmitidos y multiplicados gracias a la facilidad con que los medios técnicos de reproducción tienden, desde otro

punto de vista distinto al original de la obra de arte, a nivelar dichas obras con el conjunto de las representaciones transmitidas. Tal nivelación es motivada debido a que se aísla y se extrae de la obra de arte en general el conjunto de caracteres que resultan más idóneos y *perceptibles* para la condición técnica del propio medio. En otras palabras, la obra nunca podrá ser presentada en su formato real, sino dentro de los límites propios de las condiciones impositivas del medio emisor. Adorno habló de la distorsión de los tiempos musicales al tener que constreñir las obras grabadas a los límites espacio-temporales de un disco de acetato.

Benjamin planteó que el problema de la relación entre el valor cultural -o *aurático*- y el valor expositivo -en tanto obra para un espectador- de la obra de arte, no podía resolverse si no se llevaba hasta su final la teoría del **shock**. Para ello propuso que no se podía seguir pensando que el goce de la obra de arte se caracteriza en captar la **perfección** de la forma y la **satisfacción** que esa misma perfección proporciona. Su teoría del **shock** comprendía que el valor cultural -el *aura* de la obra, según Benjamin-, quedaba borrado al ser asimilado dentro del valor exhibitivo (expositivo), al extenderse éste dentro de la reproductibilidad técnica de la obra de arte.

Para Benjamin, el efecto del **shock** es característico del cine y en esa apreciación fue un continuador de las tendencias dadaístas del arte: toda obra, para este movimiento artístico, se concibe como un dardo dirigido al espectador contra cada una de sus certezas, expectativas de sentido, hábitos perceptivos, fijeza estética, etc. El dadaísmo intentó con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente) producir los efectos que el público busca hoy en el cine. Pero a diferencia de éste, los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad en tanto objetos de inmersión contemplativa. Tal inutilidad la consiguieron a costa de una degradación sistemática del material empleado en la construcción de sus obras. En los poemas dadaístas topamos con *ensaladas de palabras*: giros obscenos, provocadores, todo un detritus verbal imaginable. En los cuadros se sobreponen desde botones hasta tickes de metro, tren, etc. Se consigue la destrucción, sin miramientos, del *aura* dentro de sus creaciones. De tener la obra de arte una apariencia agradable, atractiva o una forma musical y sonora convincente, pasó a ser una especie de *proyectil*. Proyectil que chocaba contra todo destinatario. La obra de arte adquiere una cualidad táctil. Emparentándose con el cine cuyo elemento de distracción es táctil según Benjamin. ¿Por qué táctil? Porque consiste en un continuo cambio de escenarios y perspectivas que se proyectan al espectador como un «choque» (**shock**). “Comparemos el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y a cambio no podemos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia al cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movilizadas sustituyen a mis pensamientos»[17]. No hay posibilidad de asociación en la mente de quien contempla las imágenes por la continua interrupción psicológica que produce el sucesivo cambio de éstas y es eso precisamente lo que constituye el *efecto de choque* dentro del cine (y hoy dentro de la televisión, los videos, la fotografía digital, etc) que lleva a una mayor intensidad por parte del espectador al *chocar* en su percepción las variadas imágenes de instantáneas de a **24 por segundo** que proyecta (ba) el proyector filmico.

El cine, tal como lo comprende Benjamin, en su constitución y movimiento, también está hecho de proyectiles, dardos, proyecciones, cambios continuos. Su condición expositiva nos muestra que el momento de formarse una

imagen es, por la condición de la **sucesión** de imágenes, negada y sustituida al instante por otra, el ojo y la mente del espectador deben adaptarse constantemente. Por esta condición del cambio perenne de la imagen cinética, Benjamin afirma que "El cine es la forma de arte que corresponde al peligro cada vez mayor de perder la vida, peligros que los contemporáneos están obligados a tener en cuenta..."[18]. Con ello se completa el sentido de la idea de **shock** de la obra de arte: ésta tiene que ver con el sentimiento constante de peligro acechante de nuestras vidas dentro de un mundo que vive y se conforma altamente motivado por una **ratio** y hábitat técnico; el cine corresponde a las modificaciones profundas de nuestro aparato perceptivo; modificaciones que vivimos tanto a escala privada como transeúntes de una desarrollada (¿?) ciudad así como dentro de la dimensión histórica en tanto ciudadano de un Estado contemporáneo. Este sentimiento trágico de la técnica arrima a nuestra existencia el asimilar la sensación y la idea del *desarraigo* constante y presente. "La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan"[19]. Y es aquí en donde se diferencia la teoría contemporánea de la obra de arte respecto a las distintas concepciones pasadas (barrocas, clásicas, románticas, etc.).



George Melies, fotograma

Tanto la doctrina aristotélica de la catarsis como el libre juego de las facultades kantianas, o de lo bello en perfecta concordancia entre lo interior y lo exterior, lo particular y universal hegeliano ("llevar a la conciencia los supremos intereses del espíritu", Hegel), han reducido la experiencia estética adscrita a un marco que le otorga seguridad, equilibrio, integración, repetición, banalización y perfección.

Vattimo, al hablar de la teoría del arte en Benjamin y en Heidegger, nos afirma que hoy la experiencia estética más que estar asimilada a la idea de integración, simetría, perfección, etc., de la obra se debería hablar de **oscilación**[20]. Para aquellos dos autores el *desarraigo* es el elemento esencial y no provisional de la experiencia estética auténtica. La obra se ha desgajado y perdido al asentarse dentro de un fondo natural humano -la tierra, en Heidegger-, obteniendo con ello presentarse dentro de la artificialidad técnica: momento del *desarraigo*;

esto hace que la obra no sea un sistema de conexiones significantes sino lo otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia.

Por lo anterior podemos llegar a comprender que tales autores, en especial Benjamin, nos presentan a la obra de arte dentro de nuestra época como *fundación*, en tanto que produce un continuo efecto de extrañamiento; la obra no llega a asimilarse, para nada, a una *reintegración* final. La obra de arte no es nunca *tranquilizante, bella* en el sentido de la perfecta conciliación de lo interior y exterior, de la esencia y su existencia, etc.

La obra de arte que, según Benjamin, contiene de manera presente y casi sustancial la idea de choque (*shock*) nos conduce -como en el caso del cine- no a la experiencia de la seguridad, integración y perfección de la estética clásica, sino a explicarnos y entendernos, ligados no sólo a los peligros accidentales y contingentes a que se ve sometida constantemente nuestra vida citadina y cotidiana, sino también a presentarnos la propia estructura precaria de la existencia en general. El *shock* como condición peculiar de las formas del arte sometidas a la reproductibilidad técnica nos muestra el sentido cambiante, "oscilante" y de desarraigo del que habla Vattimo respecto a las cualidades que conforman la experiencia estética postmoderna.



George Melies

Crónica y poema para un final

Cuando los nazis toman el poder, cuando comienzan a quemar libros en Berlín, Benjamin decide tomar el callejón del exilio; de un exilio sin salida. Se lanza pobre y solitario hasta alcanzar a una ciudad amada: París, *capital del siglo XIX*. Su hermano se encuentra ya en los campos de exterminio de los matarifes nazis. Su destino recae por momentos en una pobre habitación de hotel en París, a la que considera casi el paraíso. Aunque continuamente recuerda su biblioteca, junto a un fajo de manuscritos, dejados en Alemania. Un grupo de amigos toma el barco para los Estados Unidos; él mantiene su decisión de quedarse en Europa todo el tiempo que pueda. Pero Europa cada día parece más a una ratonera. Algunos de sus amigos ya han sido asesinados por los sicarios de la gestapo. Sale para el sur de Francia, hacia Marsella, con la esperanza de, ahora sí, partir a los Estados Unidos en calidad de refugiado antifascista; sabe que eso es sólo lo que puede salvar su vida. Su amigo Max Horkheimer le consigue la visa norteamericana pero necesita franquear los Pirineos, llegar a España y partir. El 2 de agosto de 1940 desde la población de Lourdes (Francia), a seis semanas de su partida, le escribió a Adorno lo siguiente: «Estoy condenado a leer cada periódico (...) como si me lo hubieran enviado a mí personalmente y a oír en cada emisión de radio la voz del mensajero de la desgracia (...) Mi temor es que el tiempo que tenemos a nuestra disposición sea mucho más limitado de lo que suponemos (...) Pero no puedo dejar de reconocer lo peligroso de la situación. Temo que un día serán condenados los que hayan logrado escapar de ella»[21]. En la frontera es sorprendido junto con un grupo de judíos que esperaban hacer lo mismo que él. Un policía franquista (español), amenaza con entregarlo a los nazis. Luego ocurre lo que muchos sabemos...

Entre el 25 y el 26 de septiembre de 1940 se quita la vida en la población fronteriza española de Port-Bou. Adorno, en una carta dirigida a Jean Selz, amigo de Benjamin, le escribe lo siguiente: "No ha podido saberse con certeza el día de la muerte de Benjamin. Nosotros suponemos que fue el 26 de septiembre de 1940. El y un pequeño grupo de emigrantes, que esperaban encontrar asilo en España, habían atravesado los Pirineos. En Port-bou fueron detenidos por la policía española, y se les comunicó que al día siguiente saldrían de nuevo para Vichy. Durante la noche, Benjamin tomó una fuerte dosis de somnífero y, por la mañana, se opuso con todas sus fuerzas a que se adoptaran las medidas necesarias para salvarle".

Ahora el poema. Bertolt Brecht ha escrito unas líneas de ese fático momento final. El poema se titula: «Sobre el suicidio del fugitivo Walter Benjamin»:

«Me dicen que has levantado tu mano contra ti mismo adelantándote al matarife.

Tras ocho años de exilio contemplando el avance del enemigo, llevado por último a una frontera que no se puede cruzar.

Los imperios se desmoronan. Los cabecillas de bandas armadas desfilan como si fueran hombres de Estado. A los pueblos ya no se les ve, debajo del armamento.

Así, el futuro está en tinieblas, y las fuerzas del bien están debilitadas. Todo esto lo veías tú mientras destruías el cuerpo torturable».

Bibliografía

AA/VV: *Walter Benjamin*. Rev. "ECO", Buchholz, Bogotá, Marzo 1981, No.233.

Adorno, T.: *Teoría estética*. Taurus, Madrid, 1980.

----- "Crítica cultural y Sociedad". Ariel, Barcelona, 1970.

Arendt, H.: *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Herman Broch; Rosa de Luxemburgo*. Anagrama, Barcelona, 1971.

Benjamin, W.: *Sobre el programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*, Monte Avila, Caracas 1970.

-----*Discursos ininterrumpidos, I*, Taurus, Madrid, 1973.

-----*Haschisch*, Taurus, Madrid, 1974.

-----*Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara, Madrid, 1982.

-----*El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán*. Península, Barcelona, 1988.

-----*Amor Platónico*. Rev. "Humboldt". Ubersee-Verlag. Hamburgo, No.11, 1962.

Hirsch, A.: *Umbrales y pasos. Sobre la obra de W. Benjamin*. Revista "Humboldt". Inter Naciones. Bonn, No.102/1991.

McLuhan, M.: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. Diana, México, 1969.

Missac, P.: *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Gedisa, Barcelona, 1988.

Selz, Jean: *Recordando a W. Benjamin*. Rev. "Humboldt". Ubersee-Verlag. Hamburgo, No.11/1962.

Scheurmann, I.: *Muerte en el exilio. La huida inútil de W. Benjamin a España*. Revista "Humboldt". Inter Naciones. Bonn, No.102/1991.

Scholem, G.: *Walter Benjamin*. Península, Barcelona, 1988.

Vattimo, G.: *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990.

Virilio, Paul. *La Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988.

-----*Cybermonde, la politique du pire*. Ed. Textuel, Paris, 1996.

[1] Idem, pág.23.

[2] Asimismo podemos añadir que en los años veinte el modo de vida norteamericano se exportó a todo el mundo en latas. Hoy todavía seguimos consumiendo esas "latas". Y el mundo entero desde ese momento "se puso afanosamente a hacer cola para comprar ensueños enlatados. La película no sólo acompañó la primera gran era del consumidor sino que fue incentivo, anuncio y, de por sí, mercancía capital", McLuhan, op.cit., pág.355 ss.

[3] Benjamin op.cit., p.28.

[4] Benjamin op.cit., pág.28.

[5] Virilio, op. cit., pág.61

[6] Benjamin op.cit., pág.43.

[7] Benjamin op.cit. pág.47.

[8] Benjamin, ídem, pág.36.

[9] El accesorio puede convertirse en un simbolismo filmico como lo podemos encontrar en la película *Huelga* (1924) de Eisenstein. En ella el montaje de la escena de la matanza de los obreros se junta con la escena de los bueyes degollados en el matadero. Se da a entender que de la misma manera que un carnicero abate un

buey, así, tan fríamente, tan cruelmente, fueron abatidos los obreros. Mediante ese tipo de montaje se introduce un concepto abstracto sin recurrir ni a los actores, ni a ninguna palabra o literatura, obteniendo un aplastante efecto en la pantalla. La imagen filmica completa resulta portadora poderosamente de traslaciones, símbolos o ideas abstractas como la imagen verbal o literaria. Su eficacia emotiva es no sólo difícil sino imposible reproducirla, transmitirla, traducirla únicamente con palabras, o sea, con medios semánticos diferentes al medio filmico.

[10] Pudowkin, W. *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlín, 1928, p.126. cit. en Benjamin op.cit., pág.37.

[11] Benjamin, ídem, pág.39.

[12] Benjamin observó cómo manejaba el fascismo a las masas por medio del esteticismo político ayudado por la reproducción técnica de los medios de comunicación. Comprendió que si bien el fascismo encuentra su permanencia en que las masas puedan llegar a expresarse e identificarse con los valores propios de aquéllos impide que, ni por equivocación, hagan valer sus derechos; por supuesto, se mantienen inalterables las condiciones en que se fundamentan la propiedad individual y social dentro de dicho sistema político. En el fondo todo ello culmina en un sólo punto: el esteticismo político decanta en la guerra. Con la guerra las masas adquieren un movimiento de transformación, pero no de sus condiciones sociales sino de un movimiento a gran escala en que su manipulación no llega a chocar con las condiciones heredadas de la propiedad. La guerra, para el fascismo, hace posible el movilizar todos los medios técnicos del momento conservando las contradicciones sociales sin ninguna alteración. ¡Todos por la nación! Pudiera ser la consigna, pero la nación, a fin de cuentas, es digerida por el grupo que controla la economía y el erario nacional. Pueden las masas expresarse, manifestarse, siempre que se mantenga inalterable la condición social heredada. Con la guerra, y la destrucción que ella engendra, encontrarán la justificación para afirmar que la sociedad no estaba aún lo bastante madura para hacer de la técnica y de la ciencia su órgano y que este instrumento no estaba lo suficientemente afinado para dominar las fuerzas elementales de la sociedad. Así: "En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un nuevo medio para acabar con el «aura», (Benjamin, ídem, pág.57).

[13] Virilio se ha referido también a esto en esta forma: "En las primeras películas de los hermanos Lumiere se observa el poder de reflexión de los profusos trajes Blancos que llevaban mujeres y niños, no sólo porque estaban de moda sino también porque satisfacían la preocupación por la higiene y el temor de las epidemias. Justamente cuando las modelos femeninas -recién liberadas del corsé- se retratan en las fotos de moda contra un fondo blanco, lo que permite por fin entrever las líneas de su cuerpo, en las pantallas se da el fenómeno inverso: nace el misterioso sistema de las **stars**, fundamental para la joven industria del espectáculo. Por definición, la **star** también debe ser fotogénica, los actores de ambos sexos abusan del polvo de arroz aplicado sobre rostro y cuerpo, se decreta que las morenas son «menos seductoras», y la moda de los cabellos platinados y los vestidos de lamé, tejido espejo de metal centelleante, tiene como finalidad hacer de la vedette un ser de formas inestables, diáfano, como si la luz atravesara su carne. Mas la película es en realidad transparente, y la estrella es sólo un espectro de absorción propuesto a la mirada del espectador. Como decía Michel Simón: «Lo que se entrevista es un fantasma»" (Virilio, op.cit, pág.60).

[14] Benjamin op. cit., pág.40.

[15] Cit. en ídem, pág.53.

[16] Vattimo, Gianni: *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona. 1990. p.133 y ss.

[17] Benjamin op.cit., pág.53, nota 28.

[18] Idem.

[19] Benjamin, ídem.

[20] Vattimo, op.cit., pág.133 ss.

[21] Carta citada en «Muerte en el exilio. La huida inútil de Walter Benjamin a España» de Ingrid Scheurmann, un ensayo que recoge una amplia información sobre los últimos días de Benjamin. En: Rev. "Humboldt", Inter-Naciones, 1991/No.102, pág.70.