



Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine

José Manuel Romero Cuevas¹

Recibido: 01 de octubre de 2017 / Aceptado: 03 de mayo de 2018

Resumen. El presente artículo va a mostrar la manera en que Benjamin realiza una interpretación dialéctica de la cultura de masas y, en concreto, del cine. Primero se abordará la tesis de Benjamin de que en la sociedad industrial desarrollada se produce una crisis del aura y veremos qué consecuencias extrae de tal crisis para la labor artística. También nos ocuparemos del modo en que pone en relación las técnicas artísticas y las transformaciones históricas de la experiencia social. Todo esto nos pondrá en condiciones de afrontar la cuestión nuclear de nuestro trabajo: el modo en que Benjamin interpreta el cine atendiendo a sus efectos para la experiencia del colectivo social. Para terminar, se mostrará cómo este tipo de interpretación de la cultura ha sido continuado de manera fructífera por el crítico cultural más relevante de nuestros días: F. Jameson.

Palabras clave: interpretación; cultura; marxismo; dialéctica.

[en] Walter Benjamin and the dialectical interpretation of the cinema

Abstract. This article focuses on Walter Benjamin's dialectical interpretation of mass culture and, specifically, of cinema. First, we will analyze Benjamin's thesis concerning the crisis of the aura in developed industrial societies, pointing out the consequences that this crisis has for the artistic world. We will deal with the way in which Benjamin relates artistic techniques with the historical transformations of social experience. This will make it possible to address the central question of our work: the way in which Benjamin interprets the effects of cinema on the experience of society as a whole. To conclude, we show how this kind of interpretation of culture is being productively continued by the most important cultural critic of our days: F. Jameson.

Keywords: interpretation; culture; marxism; dialectical.

Sumario: 1. Introducción; 2. Un enfoque dialéctico; 3. Crisis del aura y cambio de función social del arte; 4. Técnicas artísticas y transformaciones históricas de la experiencia; 5. El cine como shock; 6. ¿Una hermenéutica dialéctica del postmodernismo?; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Romero Cuevas, J. M. (2019): "Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine", en *Revista de Filosofía* 44 (2), 161-174.

¹ Departamento de Historia y Filosofía
Universidad de Alcalá
josemanuel.romero@uah.es

1. Introducción

Walter Benjamin llevó a cabo una importante aportación a la idea de una interpretación dialéctica de la cultura de la sociedad industrial desarrollada. Su contribución en esta dirección no consistió propiamente en la elaboración de una teoría de la interpretación dialéctica de la cultura, que no llegó a realizar. Su aportación la encontramos, en cambio, en su propia actividad como intérprete del mundo cultural circundante de las sociedades industriales. Esta labor de interpretación está plasmada tanto en sus textos de crítica literaria, en sus tentativas de desciframiento del mundo de sueños que impregna el espacio urbano moderno, paradigmáticamente encarnado para Benjamin por la ciudad de París,² y en sus ensayos de interpretación del significado socio-político de los nuevos medios de producción cultural, como es el caso de la fotografía, la radio y, sobre todo, el cine.³

Es en este último ámbito en el que se va a detener nuestra contribución. Lo significativo aquí es que Benjamin no efectúa tanto una interpretación de obras o productos culturales concretos sino una interpretación dialéctica del medio cinematográfico mismo, de las técnicas de producción cultural que lo definen. Además, realiza esta interpretación de las técnicas artísticas atendiendo al modo en que las mismas son relevantes de cara a una temática que al pensador berlinés le parece central, a saber, el problema de la desintegración de la experiencia (sobre todo de la experiencia política) en las sociedades desarrolladas modernas. Esto va a constituir el asunto central de nuestro estudio: la interpretación dialéctica del cine a la luz de la problemática de la transformación de la experiencia (política) en las condiciones de las grandes urbes capitalistas. Lo que me interesa exponer aquí no son tanto los *resultados* de la aproximación de Benjamin al medio cinematográfico, que naturalmente son discutibles, sobre todo teniendo en cuenta el desarrollo de la industria cinematográfica durante la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, sino el *modo de proceder* de su trabajo de interpretación, que sí considero que mantiene hoy toda su actualidad.

Vamos a exponer, en primer lugar, la especificidad del enfoque benjaminiano sobre el ámbito de la producción cultural, enfoque que explícitamente se remite al planteamiento de Marx (2). A continuación abordaremos la noción de aura y la tesis de Benjamin de que en la sociedad industrial desarrollada se produce una crisis de la misma. Veremos qué consecuencias piensa Benjamin que se derivan de tal crisis epocal del aura para la labor artística en la sociedad desarrollada (3). Posteriormente trataremos un asunto central y a veces poco tratado por los intérpretes de Benjamin: su puesta en relación de las técnicas artísticas y las transformaciones históricas de la experiencia social (4). Todo esto nos pondrá en condiciones de afrontar la cuestión nuclear de nuestro trabajo: el modo en que Benjamin interpreta las implicaciones del medio cinematográfico para la experiencia del colectivo social (5). Por último, veremos qué continuidad ha recibido al final del siglo XX el programa benjaminiano de una interpretación dialéctica de los medios de masas. Para ello, nos ocuparemos de la producción teórica de un autor decisivo para los esfuerzos actuales de articulación de una interpretación crítica de la cultura de masas: Fredric Jameson (6).

² Ver Wismann (1986).

³ Sobre todo esto, ver Buck-Morss (1995).

2. Un enfoque dialéctico

La aproximación teórica de Benjamin a los medios de producción cultural de masas sigue constituyendo todo un reto para nosotros hoy en día, pues lo característico de esa aproximación fue su pretensión de realizar una interpretación *dialéctica* de tales medios. Benjamin adoptó como modelo para tal aproximación el enfoque que K. Marx articuló, a partir de una crítica materialista de la dialéctica hegeliana, para afrontar conceptualmente la formación social capitalista. Para Benjamin, Marx realizó una aproximación dialéctica sobre el modo de producción capitalista, consistente en la pretensión de descifrar en las fuerzas productivas desarrolladas por el capitalismo *tendencias y posibilidades* históricas que trascendían, conmovían y, en este sentido, *negaban* las relaciones de producción capitalistas.⁴ Es decir, Marx habría pretendido explicitar el contenido progresivo que poseen las fuerzas productivas *ya en el interior* de las relaciones de producción vigentes, lo cual es lo que posibilitaría que sea el desarrollo mismo de las fuerzas productivas (algo exigido necesariamente por la dinámica de competencia intercapitalista que sustenta el proceso de acumulación en el seno de este régimen) lo que acabe poniendo en crisis a tales relaciones, sobre todo en la forma de crisis de sobreproducción.⁵

De manera análoga a Marx, Benjamin pretendió descifrar en los nuevos medios de producción artístico-culturales, en las nuevas técnicas de reproducción aplicadas en el ámbito de la producción artístico-cultural de masas, sobre todo, en la fotografía y el cine, tendencias y posibilidades que apuntan ya, en el seno de las relaciones de producción dadas, definidas por el capitalismo, en una dirección trascendente respecto a ellas, acorde con una política socialista. Ello es lo que haría factible que una praxis artístico-cultural con pretensión emancipadora se apoye en tales tendencias y posibilidades para generar dentro de las relaciones sociales vigentes aptitudes, hábitos, competencias, que las socavan. Es esta pretensión de explicitar “las características bifacéticas” y la “ambigüedad”⁶ de las técnicas de producción cultural, tal como son empleadas dentro de régimen de propiedad capitalista, mostrando las virtualidades que ofrecen para una refuncionalización de su uso en una dirección que apunta más allá de tal régimen de propiedad, lo que posibilita calificar este modo de interpretación de las técnicas artísticas como dialéctico. Complementa, en otro ámbito, como es el de las técnicas de producción artístico-cultural, el tipo de interpretación de los objetos del mundo cultural circundante de las sociedades industriales (desde obras de arte y edificios hasta mercancías concretas) plasmado en su proyecto sobre los pasajes de París. En este otro ámbito encontramos un modo de interpretación que, al atender a la ambigüedad, al doble significado, ideológico y utópico, de los objetos (en cuanto impregnados de las imágenes oníricas de deseo del colectivo social), también puede ser calificado propiamente de dialéctico.⁷

⁴ En este enfoque encontramos así el elemento que cabe considerar como constitutivo de lo dialéctico: el dinamismo en virtud de la contradicción y la negación (Valls Plana 1981, pp. 7 ss.).

⁵ Sobre esto, ver Marx (1992), pp. 246-270, Engels (2014), pp. 349 y ss.. Cf. la interpretación de estas ideas por parte de Benjamin (ver Benjamin 1987a, p. 17). Ver también Renault (1995).

⁶ Ver Marx (2010), p. 569.

⁷ Sobre esto, ver fundamentalmente Buck-Morss (1995).

3. Crisis del aura y cambio de función social del arte

Benjamin interpretó el significado de las nuevas técnicas de producción en el ámbito de la cultura de masas (las cuales son fundamentalmente técnicas reproductivas) en el marco de un diagnóstico sobre el estado presente del arte en las sociedades capitalistas desarrolladas, estado que ilumina a posteriori el significado del arte del siglo XIX y, por extensión, del arte tradicional en su totalidad. En una carta a Gretel Adorno fechada en 1935 sostuvo Benjamin:

en estas últimas semanas he conocido ese carácter estructural oculto en el arte actual –en el lugar actual del arte– que permite aprehender lo que para nosotros es decisivo, teniendo precisamente por vez primera un impacto actual, en el «destino» del arte del siglo diecinueve. He aplicado así en un caso decisivo mi teoría del conocimiento, que cristalizó en torno al concepto (...) del «ahora de la cognoscibilidad». He encontrado ese aspecto del arte del siglo diecinueve que sólo «ahora» se puede conocer, sin que nunca antes fuera conocido ni jamás se pueda conocer después.⁸

La tesis de Benjamin es que las técnicas de reproducción aplicadas en la fotografía y el cine tienen como efecto una destrucción de lo que este autor denomina “aura” de las obras de arte. El aura remite, según Benjamin, al modo de presentarse un objeto que mantiene ante el receptor una lejanía insalvable y que lo cautiva. En el *Libro de los pasajes* podemos leer la siguiente nota de Benjamin: “Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa, en el aura es ella la que se apodera de nosotros”.⁹ En el ámbito artístico, refiere a la manera en que es percibida por el espectador la obra de arte auténtica (producto directo de la mano del artista) que, por definición, es única. El aura definiría el modo de presentarse la obra de arte en el ámbito del arte autónomo moderno y el tipo de recepción asociada a ella: una recepción contemplativa y cultural, en tanto que toma la obra de arte como algo que posee caracteres análogos a un objeto de culto:

La definición del aura como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de la percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural.¹⁰

La siguiente caracterización de la belleza artística como misterio puede dar una idea adicional de lo que Benjamin entendía por arte aurático:

Respecto a todo lo bello (...) la idea del desvelamiento se convierte en la idea de la indesvelabilidad, que es la idea de la crítica de arte. Así, ésta no debe alzar el velo, ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera

⁸ Benjamin (2005), pp. 492-3.

⁹ Ibid., p. 450. Sobre el concepto benjaminiano de aura ver el pormenorizado trabajo de Fűrnkäs (2014).

¹⁰ Benjamin (1987a), p. 26.

contemplación de lo que es bello. Esa contemplación que jamás podría revelarse a la llamada empatía y que sólo lo hará imperfectamente a la consideración más pura del ingenuo: a la contemplación de lo bello como misterio. Nunca se ha comprendido todavía una verdadera obra de arte, sino cuando de modo ineluctable se la ha presentado como misterio.¹¹

De ahí que la destrucción del aura adopte la forma de un violento acercamiento del objeto que imposibilita toda actitud concentrada y puramente contemplativa, lo cual es efectuado de manera paradigmática por la publicidad:

La mirada hoy por hoy más esencial, la mirada mercantil, que llega al corazón de las cosas, se llama publicidad. Aniquila el margen de libertad reservado a la contemplación y acerca tan peligrosamente las cosas a nuestros ojos como el coche que, desde la pantalla del cine, se agiganta al avanzar, trepidante, hacia nosotros.¹²

Para Benjamin, la fotografía y el cine socavan el aura de sus productos y nos confrontan así, en el preciso momento en que históricamente decae el componente aurático de los productos artísticos, con lo que había constituido su esencia hasta entonces. Es precisamente en el instante de la decadencia del arte autónomo (marcado por la irrupción de la fotografía, el cine y la radio en la producción artístico-cultural) que se nos hace patente lo que lo definía como tal: su componente aurático y cultural. La decadencia del aura en el ámbito del arte va de la mano de la decadencia del aura a nivel social, impulsada por el proceso de modernización y mercantilización capitalista (y correspondería al proceso de desencantamiento moderno analizado por Max Weber).¹³ Las técnicas de reproducción colaboran en ese proceso y apoyarían de esta manera “una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”.¹⁴

Estas técnicas disuelven el aura de sus productos y modifican la actitud del público respecto a los mismos. Efectivamente, de la actitud recogida, solitaria y concentrada frente a la obra aurática, que requiere de la mediación del intérprete competente que es el crítico de arte, se pasa a una actitud distraída, frutiva y, piensa Benjamin, crítica en el marco de una recepción colectiva, como es la del público del cine, que no requiere de intermediarios que guíen su recepción. Es por ello que tales técnicas posibilitan una reformulación de la función del arte: su antigua función cultural entra en decadencia, lo cual hace posible la producción de formas de arte impulsadas por un interés pedagógico-político en la formación crítica de los colectivos sometidos. Para Benjamin el desarrollo y aplicación de tales técnicas de producción en el ámbito artístico-cultural haría factible una *refuncionalización* de las mismas por parte de una praxis artístico-cultural politizada en una dirección socialista.¹⁵ La posibilidad de esa refuncionalización es para Benjamin muy limitada en el seno de las relaciones de producción vigentes: “Mientras sea el capital quien dé en él [el cine, JMR] el tono,

¹¹ Benjamin (2006), p. 209.

¹² Benjamin (1987), p. 77.

¹³ Sobre esto ver Frisby (1992) y Petersson y Steinskog (2005).

¹⁴ Benjamin (1987a), p. 39. Sobre la respuesta crítica de Adorno a esta concepción de la relación entre medios técnicos de reproducción mecánica y arte autónomo desde una posición que sigue defendiendo las virtualidades críticas de la autonomía artística, ver Adorno y Benjamin (1998) y Lunn (1986), pp. 173-199.

¹⁵ Ver Benjamin (1975), pp. 124-5.

no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”.¹⁶ Ahora bien, Benjamin considera que en el marco de una sociedad embarcada en un proceso de revolución político-social sí habría lugar a una producción artístico-cultural que colabore efectivamente en la construcción del socialismo.

En todo caso, aun dentro de las relaciones de producción capitalistas, el cine adopta un lugar teórico central: “El cine: despliegue <¿resultado?> de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales, de modo que todos los problemas del arte actual encuentran su formulación definitiva únicamente en relación con el cine”.¹⁷ Efectivamente, el cine (como prototipo de medio de producción artístico-cultural que incorpora de manera progresiva los avances en las técnicas más desarrolladas de producción y reproducción) colabora en la descomposición del aura de los productos artísticos y culturales, promueve una actitud distraída, frutiva y lo que Benjamin denomina táctil (en contraposición a la actitud contemplativa promocionada por el arte aurático, pues en las condiciones de los medios de masas el colectivo *usa* el producto cultural para divertirse) y al mismo tiempo crítica (pues ante el cine todo espectador puede realizar su juicio crítico sin la mediación del crítico de arte). En virtud de ello, piensa Benjamin que el cine puede ser refuncionalizado como un medio de ilustración pedagógica-política del colectivo sometido. En este sentido, los nuevos medios técnicos de producción cultural pueden apoyar “una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad”¹⁸, como muestra ya en el seno de las relaciones capitalistas vigentes el caso del cine de Chaplin y en el ámbito de la fotografía el caso de John Heartfield.¹⁹ Pero para Benjamin este no es el efecto más relevante del cine.

4. Técnicas artísticas y transformaciones históricas de la experiencia

El cine puede jugar según Benjamin un papel relevante en un plano más esencial: en el ámbito de la *experiencia social*. Esta temática constituye uno de los hilos conductores del texto de Benjamin sobre la obra de arte: según el propio Benjamin es su “centro de gravedad”.²⁰ Su punto de partida es una tesis de largo alcance: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino históricamente”.²¹ Esto posibilita a Benjamin desarrollar una interpretación dialéctica que descifre en una forma determinada de técnica artística, dominante en una época específica, aspectos de “la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia”.²² Naturalmente, para alguien que se mueve en el seno de la tradición marxiana, respecto a tales modificaciones históricas de la percepción plasmadas en los cambios

¹⁶ Benjamin (1987a), p. 39.

¹⁷ Benjamin (2005), pp. 399-400.

¹⁸ *Ibid.*, p. 400.

¹⁹ Sobre los fotomontajes de Heartfield, ver Mülhaupt (2009).

²⁰ Benjamin (1987a), p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

²² *Ibid.*, p. 24.

artísticos habría que “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”.²³ En el caso de las nuevas técnicas de producción artístico-cultural como son la fotografía o el cine, puede descifrarse en ellas el desmoronamiento epocal, histórico-social, del aura que, a consecuencia de los procesos de modernización económica y social, define a la experiencia en nuestra época. Igualmente, en este caso el análisis tendrá que poner de manifiesto “sus condicionamientos sociales”,²⁴ que para Benjamin tienen que ver sobre todo con el surgimiento de una sociedad capitalista moderna de producción industrial y de consumo de masas. O sea, los modos de percepción promovidos por la técnica artística dominante en un periodo pueden ser concebidos como “síntomas”²⁵ de las transformaciones en el plano de la experiencia y percepción sociales que definen a tal época. Por ello puede sostener Benjamin que “el cine se mostraría así como el objeto actualmente más importante de esa ciencia de la percepción que los griegos denominaron estética”.²⁶

Aquí la estética no es entendida como en Kant en tanto que análisis *a priori* de la percepción sensible en cuanto tal, sino como investigación de las modificaciones históricas de las formas de percepción en las que se plasman las transformaciones socio-históricas reales. Ciertamente no son las técnicas artísticas, como la fotografía y el cine, las que provocan tales transformaciones epocales en la percepción, sus causas son socio-históricas en sentido amplio (y tienen que ver con la constitución de una sociedad industrial capitalista de consumo de masas). Si ellas permiten a la interpretación dialéctica descifrar las transformaciones históricas de la experiencia es porque tales técnicas promueven formas de percepción que pueden interpretarse como síntomas de cambios reales en la experiencia social, lo cual es posible porque tales técnicas *corresponden* a las nuevas formas dominantes de percepción y experiencia.²⁷ Esta cuestión no aparece desarrollada en el texto sobre la obra de arte ni, que yo sepa, en otros lugares de la obra de Benjamin. Vamos a ensayar una interpretación de esta temática atendiendo a cómo afronta Benjamin el medio cinematográfico.

5. El cine como shock

Afirma Benjamin que “el cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro de muerte al que tienen que enfrentarse los hombres de hoy”.²⁸ Y continúa: “El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo”.²⁹ Tanto las condiciones de la vida urbana moderna, con su desaforada aceleración,³⁰ como la política de masas contemporánea apoyada en

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. p. 54.

²⁶ Benjamin (1974), p. 736.

²⁷ Benjamin (1987a), p. 52.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Sobre la aceleración como signatura temporal de la modernidad, ver Koselleck (2003) y Rosa (2016).

los nuevos medios de comunicación de masas, con su tendencia a la promoción del líder autoritario,³¹ suponen para los individuos, en un caso, y para determinados colectivos, en el otro, un auténtico peligro de muerte. Se puede especular sobre si este peligro de muerte experimentado por el individuo sometido a las condiciones de la vida moderna supone efectivamente un *shock* que desestructura su experiencia, incapacitándolo para alcanzar una comprensión de su situación capaz de orientarlo prácticamente. Podría sostenerse que las condiciones de la vida urbana moderna y de la política apoyada en los medios de comunicación de masas tendrían así sobre los sujetos un efecto de shock, pues encarnan de hecho para ellos una amenaza que pone en peligro su existencia. Suponen además la generación de una confusión y complejidad tal, arrojan sobre ellos una cantidad tal de estímulos, que superan por completo su capacidad de asimilación en forma de experiencia coherente y orientadora de la acción. Tal efecto de shock arruinaría por tanto en principio la posibilidad de constitución de experiencias con sentido, base para la orientación práctica y política en general.³²

De ahí que para Benjamin resulta esencial desde un punto de vista político que los sujetos aprendan a *responder* a tales efectos de shock, aprendan a *sobreponerse* a los mismos. En un momento histórico en el que la experiencia está sometida a efectos de shock desestructurantes, constituye una necesidad para los individuos lograr sobreponerse a tales efectos de shock: “La necesidad de exponerse a efectos de shock es una adaptación del hombre a los peligros que le amenazan”.³³ Para aprender a sobreponerse a sus efectos, los sujetos necesitan exponerse a situaciones de shock pero en condiciones, por así decirlo, controladas. Es decir, necesitan ponerse al alcance de efectos de shock que no conmuevan hasta los cimientos su existencia, como ocurre en la vida real, sino en unas condiciones que posibiliten al sujeto, a ser posible en coordinación con los demás, confrontar tales efectos y aprender así a sobreponerse con éxito a los shocks de la vida real. Como sostiene Benjamin en su posterior texto “Sobre algunos motivos en Baudelaire”: “la recepción del shock queda aliviada por un entrenamiento en el dominio de los estímulos”.³⁴

Ello es proporcionado precisamente por el cine. Por un lado, el público del cine no está a merced sin más de la lluvia de estímulos que se produce en la sala de proyección. Su recepción es colectiva y, como tal, la masa que es el público del cine puede “organizar y controlar su recepción”.³⁵ O sea, el público del cine no es pasivo, su actitud es crítica y además reacciona de manera colectiva, pudiendo reobrar sobre su propia percepción. El referente histórico para esta idea de Benjamin podría ser la forma activa y crítica de recepción infantil y juvenil de los filmes, sobre todo los filmes cómicos y de acción en las primeras décadas de la historia del cine, en la que los aplausos, abucheos y pataleos se sucedían como respuestas críticas del público ante lo que sucedía en la pantalla.

Por otra parte, el cine ejerce a su modo efectos de shock,³⁶ pues el decurso del

³¹ Benjamin (1987a), p. 52.

³² Ver Benjamin (1993), pp. 130 y ss. Esta temática ya aparecía en una obra bien conocida por Benjamin, me refiero al libro de Nietzsche (1999).

³³ Benjamin (1987a), p. 52.

³⁴ Benjamin (1993), p. 131.

³⁵ Benjamin (1987a), p. 45.

³⁶ Sobre esto ver el ensayo de Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, publicado en Buck-Morss (2005), pp. 169-221.

filme consiste efectivamente “en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador a empujones”, a golpes.³⁷ El plano cinematográfico cambia “apenas lo hemos registrado con los ojos (...). No es posible fijarlo”.³⁸ De manera que “el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de shock del cine que (...) pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa”.³⁹

En las condiciones carentes de peligro para los individuos de la sala cinematográfica, éstos son sometidos a efectos de shock controlados que les posibilitan, y en cierto modo exigen de ellos, que aprendan a sobreponerse a dichos efectos para la adecuada recepción del filme. Para Benjamin es relevante que este proceso de aprendizaje se lleve a cabo en el seno de la recepción dispersa que caracteriza al público cinematográfico. Y ello porque es en esta actitud dispersa que los sujetos lograrán habituarse a modos de percepción, incorporándose los como propios, que luego les serán útiles en su vida real para afrontar los retos a los que está sometida su experiencia en el ámbito socio-político: “las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco son llevadas a cabo por la costumbre”⁴⁰.

El cine actúa así como lugar de entrenamiento del colectivo: gracias a la recepción dispersa que caracteriza al público cinematográfico, éste podría apropiarse, en forma de nuevos hábitos, de los medios que le permitirían afrontar las tareas que se le imponen a su aparato perceptivo en un contexto histórico que pone en peligro la posibilidad de toda experiencia:

También el disperso puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando resolverlas se le ha vuelto una costumbre, probará poder hacerse en la dispersión con ciertas tareas. Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo mano hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la aperccepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizandolo a las masas. Así lo hace actualmente el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción, tiene en el cine su genuino instrumento de entrenamiento. Con su efecto de shock, el cine sale al encuentro de esa forma de recepción.⁴¹

Como resumen podemos decir que para Benjamin la interpretación dialéctica de los medios de masas debe poner de manifiesto en ellos, en su constitución actual y en el seno de las relaciones de producción vigentes, posibilidades de un uso de los mismos en una dirección política con pretensión emancipadora. Hemos visto que

³⁷ Benjamin (1987a), p. 51.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, pp 51-2. Esta consideración productiva del shock conecta con la interpretación del uso del montaje en las piezas de teatro de Bertold Brecht. Este tiene como efecto fundamental la “interrupción” de la acción, la cual “opera constantemente en contra de la ilusión en el público”. Una vez rota esta ilusión, las situaciones presentadas a partir de la interrupción de la acción son reconocidas como “las situaciones reales” en un estado subjetivo marcado por el “asombro”. Benjamin (1975), p. 131.

⁴⁰ Benjamin (1987a), p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 54-5.

esta posible refuncionalización de tales medios, sobre todo del cine, se juega en dos planos:

a) En el plano de los contenidos y representaciones explícitamente políticos. Aquí la refuncionalización consistiría en el uso pedagógico-político del medio cinematográfico capaz de combinar la fruición del público con la pedagogía política crítica y tendría como modelo la labor de un Chaplin o de un Heartfield.

b) En el plano de la experiencia social dominante en la sociedad de masas, determinada por la vida urbana centrada en la producción en masa y el consumo de masas y por la democracia formal sometida al dictamen de los medios de comunicación de masas (en manos capitalistas). En este plano, las nuevas técnicas de producción artístico-culturales deben colaborar en el desarrollo de procesos de aprendizaje social que permitan al colectivo estar en condiciones de adquirir una experiencia política crítica de la realidad presente, sobreponiéndose a los efectos de shock generados por el caos de impresiones, la confusión de la información y las amenazas a la existencia que definen a la forma de vida social moderna.

6. ¿Una hermenéutica dialéctica del postmodernismo?

El proyecto benjaminiano de una interpretación dialéctica de la cultura de la sociedad capitalista no tuvo continuidad en el seno de la denominada Escuela de Fráncfort. Significativamente, Adorno polemizó duramente con el enfoque de Benjamin sobre los medios de masas, rechazando las expectativas que este se hizo acerca de los potenciales políticos del cine como excesivas y falsas y mantuvo el proyecto de una interpretación dialéctica sólo para las obras de arte elevado.⁴² Quienes de un modo más claro han continuado el proyecto de articular una hermenéutica dialéctica del ámbito de la cultura de masas han sido en cambio autores como Susan Buck-Morss y Fredric Jameson. La primera realizó un meritorio ensayo de interpretación contrastada de la cultura de masas de la antigua Unión Soviética y de los Estados Unidos durante el siglo XX, poniendo de relieve sus claras convergencias y el modo en que trataron de apresar el deseo social (de carácter utópico) mediante la imagen fetichizada de naturaleza mercantil.⁴³ Pero ha sido Jameson el que de un modo expreso ha tratado de sustentar teóricamente “una nueva hermenéutica”.⁴⁴ En discusión con las concepciones funcionalistas del marxismo que conciben la crítica de la ideología como “desmistificación de la superestructura en los términos de su base o relaciones de producción”,⁴⁵ Jameson propuso en 1981 un “nuevo modelo hermenéutico”⁴⁶ de la cultura de la sociedad capitalista, hermenéutica que incluye un momento negativo y otro positivo. Este modelo incluye una “hermenéutica negativa” de los productos culturales, atenta a su carácter ideológico, es decir, a su distorsión de la experiencia social que da lugar a formas de conformismo o de lúdica desorientación, y una “hermenéutica positiva”, que se esfuerza por descifrar en dichos productos culturales su dimensión utópica.⁴⁷ La hermenéutica propuesta

⁴² Ver Adorno (2004).

⁴³ Ver Buck-Morss (2004).

⁴⁴ Jameson (1989), p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 231.

por Jameson incluiría tanto una crítica de la ideología como un desciframiento de lo utópico presentes en los productos de la cultura capitalista. En la base de esta propuesta se encuentra una elaborada concepción de la ideología que se sustenta en las mejores aportaciones del marxismo occidental, entre las que cabe incluir las realizadas por Benjamin y Adorno: la idea de que toda ideología contiene un momento de verdad, el cual es lo que posibilita que lo ideológico pueda conseguir algún efecto compensatorio sobre los sujetos. En definitiva, Jameson propone un modelo de doble hermenéutica marxista: “una hermenéutica negativa marxista, una práctica marxista del análisis ideológico propiamente dicho, debe ejercerse, en el trabajo práctico de leer e interpretar, *simultáneamente* con una hermenéutica positiva marxista, o un desciframiento de los impulsos utópicos de esos mismos textos culturales todavía ideológicos”.⁴⁸

En la década de los ochenta, Jameson aplicó este modo complejo de hermenéutica en su aproximación a los medios de producción cultural de masas en la era postmoderna. Paradigmáticamente en su largo artículo “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío” (1984) efectuó un análisis del arte y de la producción cultural postmodernas a la luz de las transformaciones en la forma dominante de experiencia social que definen a la postmodernidad.⁴⁹ Para Jameson en la postmodernidad se ha producido una relevante transformación de la experiencia social del tiempo y del espacio. La experiencia del tiempo, tanto del pasado como del porvenir, ha entrado en decadencia. Del pasado se ha dificultado la posibilidad de una experiencia que nos confronte con algo que nos interpele, motive o conmueva. Y ello porque todo intento de representación del pasado acaba proyectando en él, al modo de una pantalla vacía, los estereotipos sobre tal pasado generados por la industria cultural que saturan el imaginario social o, como prefiere decir Jameson, el inconsciente político. Cuando tratamos de enfrentarnos con el pasado acabamos encontrándonos con nuestros propios prejuicios culturales, que hemos asimilado a partir de nuestro sumergimiento cotidiano en la cultura de masas.⁵⁰ En relación al porvenir, Jameson piensa que nuestro imaginario político se ha vuelto incapaz de representarse transformaciones que conduzcan a una sociedad más justa e igualitaria más allá del capitalismo. Resulta más fácil pensar el final de la vida en la Tierra que una sociedad futura justa.⁵¹ Estamos efectivamente ante una decadencia de la experiencia del tiempo en la postmodernidad y el logro de Jameson es haber sabido descifrar esta decadencia en relevantes producciones culturales y artísticas postmodernas.⁵²

Respecto al espacio, la modificación de la experiencia social ha sido más compleja. Por un lado, piensa Jameson que en el postmodernismo el espacio ha sufrido una pérdida de profundidad, quedando en pura superficie sin relieve que dificulta la labor de interpretación y, en consecuencia, de orientación.⁵³ Por otro, y tal como pone de manifiesto su brillante análisis de lo que denomina sublime postmoderno,⁵⁴

⁴⁸ Ibid., p. 239.

⁴⁹ Jameson (1996), pp. 23-72 y Jameson (2000a).

⁵⁰ Ver Jameson (1996), pp. 37-52.

⁵¹ Ver Jameson (2000b), pp. 11 y ss.

⁵² Ver sobre todo Jameson (1996).

⁵³ Ibid., pp. 29-37.

⁵⁴ Lo sublime postmoderno o, tal como lo denomina también Jameson, sublime tecnológico, es generado por aquellas producciones culturales que tratan de representar la red tecnológica de comunicación global. Inducen

constata que se ha perdido la capacidad de representarnos el espacio global, ese espacio homogéneo, suprapolítico, a través del cual se desplazan sin resistencias el capital financiero y las grandes empresas multinacionales. Esta situación define para Jameson el dilema perceptivo y político central de la postmodernidad: a pesar de que existen teorías de la sociedad que tratan de aclarar la naturaleza y dinámica del sistema socio-económico global, somos incapaces de apropiarnos de esos conocimientos de un modo productivo para nuestra praxis política concreta, dado que somos incapaces de representarnos en términos significativos, que posibiliten nuestra orientación, el espacio global. Es este dilema político de nuestra percepción de lo espacial lo que da la clave para “una nueva política cultural”, para un “nuevo arte político”.⁵⁵ Al igual que Benjamin (y Brecht), Jameson apela aquí a “una de las funciones atávicas del arte, la función pedagógica y didáctica”.⁵⁶ Efectivamente, el modelo cultural que propone “destaca las dimensiones cognitiva y pedagógica del arte y la cultura política”.⁵⁷ Y para Jameson el “modelo de política cultural adecuado a nuestra propia situación tendrá que plantear necesariamente los temas espaciales como inquietud organizativa fundamental. Por tanto, definiré con carácter provisional la estética de esta nueva (e hipotética) forma cultural como una estética de la *cartografía cognitiva*”.⁵⁸

El empeño de Jameson ha sido poner de manifiesto el modo en que las creaciones culturales más reflexivas y consecuentes del postmodernismo en la arquitectura, en las artes visuales, en la literatura, han pretendido desarrollar en el público nuevas formas de percepción de la realidad social capaces de estar a la altura de la complejidad de la situación actual y de la dificultad, compartida por todos nosotros, para representarnos la totalidad social y la economía global en la sociedad postmoderna. Jameson muestra en el trabajo cultural de los artistas postmodernos reflexivos y políticamente comprometidos un esfuerzo por forjar mapas cognitivos que ayuden al espectador a clarificarse sobre su situación en la realidad global, de manera que posibiliten su orientación práctica política en tal marco complejo y devenido irrepresentable.⁵⁹

una experiencia de lo sublime en tanto que nos confrontan con una red global que trasciende nuestra capacidad de representación. La tesis de Jameson es que los intentos de representación de esta red comunicacional por parte de determinadas producciones postmodernas, paradigmáticamente por parte de novelas y filmes que conciben tal red como red omnipresente, como trama conspiratoria, logran connotar otra red aún menos representable: la red global descentralizada de la fase actual del capitalismo mundial. De esta manera, lo sublime postmoderno evoca una nueva espacialidad que supera nuestra capacidad de representación y orientación y nos obliga a constatar la necesidad de desarrollar nuevos modos de representación para afrontar esa nueva espacialidad global del sistema mundial contemporáneo. *Ibid.*, pp. 52-7. Ver también Jameson (1995), pp. 29-110.

⁵⁵ Jameson (1996), pp. 68 y 72.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸ *Ibid.* Así define Jameson el significado de esta estética: “Una estética de la cartografía cognitiva –una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global– deberá respetar necesariamente esta dialéctica de la representación (...): el nuevo arte político (si es que es posible) tendrá que ceñirse a la verdad del postmodernismo es decir, a su objeto fundamental –el espacio mundial del capital multinacional– en el mismo momento en que consiga un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social. Si alguna vez existe una forma política de postmodernismo, su vocación será inventar y diseñar una cartografía global, tanto a escala social como espacial”. *Ibid.*, p. 72.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 69-72. Ver también el texto de Jameson “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en Jameson (1996), pp. 127-154. Sobre el planteamiento de Jameson en torno al postmodernismo ver Anderson (2000), pp. 67-185.

En este programa teórico de Jameson, que él denomina expresamente como teoría dialéctica del postmodernismo,⁶⁰ encontramos la continuación más coherente y productiva de las ideas de Benjamin que he intentado exponer aquí y, en virtud de ello, un original modo de articular un enfoque hermenéutico de carácter dialéctico sobre la producción cultural, incluyendo la cultura de masas. También aquí las transformaciones de la experiencia social constituyen la problemática decisiva respecto a la cual se analizan los nuevos medios de producción cultural y los nuevos desarrollos culturales y se investigan las virtualidades de un uso politizado de tales medios para ayudar al público a afrontar los grandes retos políticos de la percepción en la época actual.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, Th.W. (2004): *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Adorno, Th.W. y Benjamin (1998): *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta.
- Anderson, P. (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Benjamin, W. (1974): *Gesammelte Schriften*, Vol. I, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1975): *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (1987a): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (1987): *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- Benjamin, W. (1993): *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- Benjamin, W. (2006): *Obras*, Libro I, vol. 1, Madrid, Abada.
- Buck-Morss, S. (1995): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor.
- Buck-Morss, S. (2005): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona.
- Buck-Morss, S. (2004): *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*, Madrid, Visor.
- Engels, F. (2014): *Anti-Düring*, Madrid, Fundación Federico Engels.
- Frisby, D. (1992): *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor.
- Fürnkäs, J. (2014): “Aura”, en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 83-158.
- Jameson, F. (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.
- Jameson, F. (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós.
- Jameson, F. (1996): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.
- Jameson, F. (2000a): *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.
- Jameson, F. (2000b): *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta.
- Koselleck, R. (2003): *Aceleración, prognosis y secularización*, Valencia, Pretextos.
- Lunn, E. (1986): *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, México, FCE.
- Marx, K. (1992): *La cuestión judía (y otros escritos)*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Marx, K. (2010): *El capital. Libro III*, México, Siglo XXI, 3 vols.

⁶⁰ Ver Jameson (1996), p. 11.

- Mülhaupt, F. (ed.), (2009): *John Heartfield: Zeitausschitte. Fotomontagen 1918-1938*, Berlin, Hatje Cantz Verlag.
- Nietzsche, F. (1999): *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Petersson, D. y Steinskog, E. (eds.), (2005): *Actualities of Aura*, Svanesund, Nordic Summer University Press.
- Renault, E. (1995): *Marx et l'idée de critique*, Paris, PUF.
- Rosa, H. (2016): *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Madrid, Katz Editores.
- Valls Plana, R. (1981): *La dialéctica*, Barcelona, Montesinos.
- Wismann, H. (1986): *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf.