

Técnica y melancolía, huellas de la modernidad

La experiencia característica de la vida metropolitana parece estar marcada por el signo de la *desposesión* no únicamente en la forma de algo que no se nos concede sino como la certeza de que aún en lo más definido *falta algo* o incluso hay un suplemento que exhibe obscenamente su desajuste. La excentricidad es algo más que la respuesta a los caminos curvos que se despliegan en el presente como si de un laberinto se tratara; es, más bien, el resultado de un socavarse los sistemas que permitían garantizar una jerarquía, un orden reconocible.

El sistema de decepción generalizado en el que nos situamos, ese tiempo en el que proliferan las redes autoprogramadas y de repetibilidad infinita, produce una suerte de catarata de éxtasis sucesivos que parecen destinados a enfriar la intensidad de la mirada a sustituirla por una acatamiento mecánico a las prótesis de visión¹. Sin duda, es la *técnica* el problema central que quiere ser considerado cuando se pretende cartografiar este nuevo territorio de los objetos en el que la estrategia escenográfica suplanta a cualquier otra posibilidad.

En la era de la *serialización de la experiencia perceptiva* puede ser quimérico recordar la intención de Benjamin de emplear, en el análisis de la obra sometida a reproducción técnica, conceptos *inútiles* para los fines del fascismo, esto es, que permitan resistirse a las estéticas de la empatía y la plenitud que ocultan ese *escamoteo de la realidad* que el crítico contempla. «Incluso en la representación mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su exigencia irrepetible en el lugar en que se encuentra»².

Lo que se ha perdido es la *autenticidad*, esa relación con el *origen* que establecía una autoridad. En este señalar la historicidad de la obra de arte, Benjamin se sitúa en un punto distante de la concepción del *origen* que

¹ Cfr. P. Virilio: *La máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, págs. 79-88.

² W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, pág. 20.

Heidegger desarrolla en su ensayo *El origen de la obra de arte*³. La concepción liberadora del comienzo de Heidegger adquiere en Benjamin unos rasgos que muestran lo coactivo de esa misma estructura.

El desmoronamiento del aura es un eclipse de la distancia, esto es, una *proximidad* reclamada, pero, al mismo tiempo, esa reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. Surge una cercanía liberadora de una fusión extrema anterior que, paradójicamente, en su decurso histórico se había convertido en una parodia de su intensidad, en una huella del poseedor absolutamente decorativa.

Como acertadamente ha señalado Gianni Vattimo, lo crucial del ensayo de Benjamin es afirmar que el *fracaso de la tradición*, ese proceso de secularización del mensaje transmitido, el desmantelamiento de su lugar, es decir, las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los *mass-media*, modifican de modo sustancial la *esencia del arte*, en el sentido de que en lugar del ritual aparece la *praxis política* como fundamento.

La candorosa y esperanzada mirada que Benjamin dirigía a la sección de cartas al director de los periódicos revolucionarios como espacio en el que el *trabajo toma la palabra*, no puede ser contemplada actualmente más que como un fantasma de la utopía, es más: su afirmación de que la legítima aspiración del hombre moderno a ser *reproducido* ha sido negada por el capitalismo choca con el catálogo borgiano o cámara de los horrores en el que hemos convertido nuestro imaginario por naturaleza *mass-mediático*.

Más oportuno es volver a leer los caminos apenas sugeridos por Benjamin en el texto, esas *indicaciones de extrañeza* que lo pueblan. El gesto más radical del filósofo es renunciar a la autonomía del arte, denunciar la búsqueda reaccionaria de lo sacro en ese dominio.

El cine, especialmente, indica un *corte* drástico; es la técnica estética en la que los aparatos ocupan el lugar del público y, sin embargo, a pesar de lo que manifiesta Benjamin, sí hay un *culto* en ese dispositivo de desaparición; el *deseo* que los ojos entregan hipnotizados a la luz trata de suturar la herida contemporánea del exilio, encuentra en esas imágenes, las más efímeras, una promesa de algo otro y así articula un silencio absoluto, una suerte de desierto en el que se aguarda la voz.

La comprensión benjaminiana del cine como una reflexión especular sobre nuestra *identidad móvil* habla de nuestra ansiedad, del extravío que constituye nuestro destino. Hay una liberación de un mundo sin esperanza, pero entregado a lo que supera la evanescencia de las vidas anónimas, enmudecidas en su esterilidad. «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

³ Cfr. M. Heidegger: «El origen de la obra de arte», en *Sendas perdidas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, págs. 47-49.

décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras»⁴.

Una atmósfera romántica rodea esta visión del espectador entregado a los ensueños como un aventurero, un agente del descontento que recorre, como un peregrino, un mundo plagado de símbolos que se hacen transparentes para él. Es la mirada del ángel la que hace crecer las ruinas hasta el cielo, perplejo por una catástrofe que sospecha irreparable⁵.

La forma de integración de esos mecanismos que nos acercan al *inconsciente óptico* es la de una compleja *distracción* que intensifica los reconocimientos sucesivos a la vez que sitúa al que contempla como un *excluido del paraíso*, un marginado que es, por vez primera, partícipe de lo artístico en un sentido anteriormente desconocido.

El ojo surrealista desgarrado en la pantalla, esas imágenes clásicas de *El perro andaluz*⁶, vuelven corporales los sueños y son capaces de mostrar su miseria y abyección, lo *sinistro que habita en sus entrañas*. Los muñecos desnudos, mutilados por sus propietarios, las ropas arrastradas por la tierra, los desgarros de la existencia, el mobiliario descompuesto a la intemperie, hablan de un mundo que *guarda silencio*, aterrorizado por sus secretos: los traperos, los niños y los artistas son el linaje que conduce a esos espectadores que, inconscientemente dadaístas, han hecho de la *búsqueda de la inutilidad* su divisa⁷. Esa profundización en la degradación se funda en la *lógica del escándalo*, ese ambiguo coletazo de la obra de arte que reclama una *tactilidad* que, por sí misma, exige cierta incomodidad, no la burguesa instalación en un mundo de cosas cargadas de sueños irrealizables, trofeos de viajes ajenos.

Lo que choca contra el público es un cuestionamiento de una antigua *seguridad*. La vida moderna asume su *peligro*, esa inseguridad que hace inviable el recogimiento. La ciudad que Georg Grosz pinta exhibe impudicamente su miseria, la pobreza consigue su terrible tono en una transparencia infernal: el mendigo, la prostituta, el obrero y el militar mutilado conviven en un espacio en el que los ojos no tienen mirada; no hay otro posible reconocimiento que el de ese descarnado *cinismo* que se atreve a expresar que es posible alegrarse todavía *por poder vivir*⁸.

Cierta lucidez metropolitana permite albergar alguna esperanza mínima en esta estrategia que trata de precipitar el desenmascaramiento. «El artista revolucionario —afirma Grosz— tiene la obligación de redoblar la actividad propagandística con el fin de que la imagen del mundo se vea purificada de fuerzas sobrenaturales, de divinidades y ángeles; con el fin de conferir al hombre una aguda visión de la relación real con su entorno»⁹. Este *impulso terrenal*, guiado por la estrategia política, recuerda las intenciones conceptuales de Benjamin.

⁴ W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», págs. 47-48.

⁵ Cfr. W. Benjamin: «Tesis de Filosofía de la Historia», en Discursos interrumpidos I, pág. 183. M. Cacciari: El ángel necesario, Ed. Visor, Madrid, 1989, págs. 90-96.

⁶ Cfr. J. Talens: El ojo tachado, Ed. Cátedra, Madrid, 1986, págs. 59-66.

⁷ Cfr. W. Benjamin: Poesía y capitalismo, Ed. Taurus, Madrid, 1972, pág. 98. Dirección única, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, pág. 25.

⁸ G. Grosz: El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 138.

⁹ G. Grosz: op. cit., pág. 22.