

SOBRE LOS MEDIOS TÉCNICOS Y LA RENOVACIÓN DE TRADICIONES

Walter Benjamin y el concepto de “experiencia”, pensado desde la Estética

Mateu Cabot¹

El objetivo de este ensayo es la cuestión de la “experiencia”, la de su transformación estructural en el transcurso histórico, de su desaparición total o de su desaparición en las formas conocidas y vividas hasta el momento, de la posibilidad de rescatar formas o fragmentos de forma en trance de desaparición y, más en general, de la centralidad, en una conciencia histórica, del concepto de experiencia y de su mecanismo de renovación.

Se plantea esta cuestión desde la convicción de que en nuestro presente se han producido ya modificaciones estructurales esenciales respecto de lo que a lo largo del siglo XIX constituyó el mecanismo de formación y reproducción de la experiencia. Fundamentalmente por los cambios sociales y tecnológicos que entran en la constitución y transmisión de la experiencia.

Dentro de esta cuestión general nos ocupamos precisamente de Walter Benjamin pues su reflexión, mantenida a lo largo de su biografía intelectual, tiene en el concepto de experiencia un claro punto central de apoyo. Más aún: no sólo la reflexión en torno al concepto, sino a la crisis de la experiencia, crisis constatada en el plano teórico desde muy pronto gracias a su revisión del neokantismo entonces imperante en la filosofía alemana. Creemos que Benjamin constata la crisis de una forma (particular) de construcción y transmisión de la experiencia, prototípica de la primera Modernidad, y que, en la última parte de su obra, ofrece si no una redefinición de lo que sea “experiencia”, sí un nuevo esquema para comprender su

¹ *Universitat de les Illes Balears* (UIB), dirección: mcabot@uib.es

formación, su poder sustentador y, sobre todo, su transformación al ritmo de las necesidades sociales.

La Estética fue una de los grandes ejes en torno a los cuales se articuló el pensamiento de Benjamin. Tal vez porque en ella confluían dos de las cuestiones motoras, impelentes, de su pensamiento: la articulación de la imagen y el concepto, por una parte, y la irrupción de las masas justo en medio de la cultura burguesa europea y, sobre todo, la intención de mantener la herencia de la gran tradición clásica europea en medio de una situación radicalmente transformada. Incluso biográficamente encontraríamos en el inicio estas dos cuestiones. Más que eso, pero, nos interesa nuestra “actualidad” de Benjamin, la que él leyó hace más de sesenta años y ahora consideramos que puede ser un bisturí conceptual de precisión para diseccionar nuestra actualidad, el presente, que se nos presenta en una compleja cercanía agobiante intelectualmente.

Para nuestro propósito recordaremos, después de situar la actualidad de Benjamin, las nociones benjaminianas de tradición, experiencia y de pobreza de la experiencia, para de inmediato ver como se produce el proceso de ruptura de la tradición y el surgimiento de otra que la sustituya concretamente en uno de los ámbitos de la vida, tal como es el de la experiencia estética. De las reflexiones de Benjamin pueden extraerse directamente no sólo algunas tesis aplicables al entendimiento de la tradición que se erigió sobre las ruinas de la vieja tradición europea burguesa hegemónica hasta bien entrado el siglo XX, sino también, y tal vez más importante, algunas otras para extender el desarrollo posterior del mismo problema hasta entrado el siglo XXI.

1. La actualidad de Benjamin.

Walter Benjamin ha estado “de moda”. Al menos durante un decenio en torno al cambio de siglo. Estar “de moda” es una experiencia típica del llamado capitalismo tardío. “Moda” es un término filosóficamente relevante sólo desde que se estudió a Baudelaire, esto es, desde que se percibió la “pretensión de verdad” de su arte. Se trata, por tanto, de una forma que adquiere nuestra vida en sociedad que sólo muy recientemente puede haber cristalizado en un tipo de (nuestra) experiencia. De hecho, sólo llama la atención de la teoría sociológica ya entrado el siglo

XX de la mano de Georg Simmel.² No nos interesa aquí investigar la causa de este estar “de moda” de Benjamin, sólo apuntarlo, pues lejos de ser anecdótico y no significar filosóficamente nada, puede y ha de conectarse con el interés que de inmediato despierta el que previera algunas de las condiciones de nuestra experiencia presente; no como un “adivino” de cualquier tertulia televisiva de media tarde, sino a partir del análisis incisivo y crítico de las condiciones que habían alumbrado la sociedad de los siglos XIX y XX.

Al margen de lo que concierne a la actualidad de Benjamin como autor, cabrían otros enfoques del complejo vida-obra Benjamin, el más interesante de los cuales sería tal vez el de Benjamin como *testigo*,³ como antítesis del adivino: uno lee el presente, el otro realiza una proyección. Él mismo recogió una forma de esta figura: el *Feuermelder* que aparece en *Calle de dirección única*.⁴ Un “avisador del fuego” no puede ser cualquiera, tiene que saber dónde hay probabilidades que se declare un fuego, cómo se comportará el fuego atendiendo a las condiciones ambientales y el material que combustiona, y tiene que tener capacidad y credibilidad de expresión del peligro y sus características. Esto es: debe volver de su lugar de avanzadilla para avisar a la comunidad de la cual procede y de la que recibe la autoridad de “avisador del fuego”. Walter Benjamin avisó de muchos fuegos que prendieron a principios de siglo, que devoraron hectáreas de vida. Del último fuego no regresó, se acercó tanto que acabó con su vida, pero no acabó con su maleficio negro dónde transportaba avisos de alerta de fuegos previstos.

¿De qué fuegos avisó?

De que si narramos nuestra vida en términos científico-matemáticos perdemos la sustancia de la misma; digamos: informamos, pero no transmitimos (en definitiva: de que si lo que queremos es prever y dominar la naturaleza entonces debemos hacer ciencia, pero si nuestro interés es otro podemos prescindir de ella).⁵ Y de

² Al nuevo fenómeno de la moda dedica un artículo en 1905 titulado precisamente así: “La moda”. Vers. cast.: G. SIMMEL: *Cultura femenina y otros ensayos*, trad. de Genoveva Dieterich, Alba Editorial, Barcelona 1999, pp. 35-71

³ “Testigo” significa [RAE, 22ª ed.] “Persona que da testimonio de algo, o lo atestigua. Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo”. Testigo puede ser una persona que cuente, pero también puede ser “algo” que sirva de testigo de la presencia o ausencia de otro algo. “Cosa, aunque sea inanimada, por la cual se arguye o infiere la verdad de un hecho. Muestra que se excluye de un análisis experimental, para que sirva de referencia en la evaluación de resultados de la parte analizada”.

⁴ W. BENJAMIN: *Dirección única*, trad. de Juan J. del Solar, Alfaguara, Madrid 1987.

⁵ “Prescindir” significa aquí: no-saber, no-investigar, no-interesarse, no-tener en cuenta. Obviamente no significa “prescindir” del modo de vida creada mediatamente por ella.

esta forma, un planteamiento teórico científico-matemático, podemos conocer mucho pero no saber nada.

De que la ciencia y la técnica (por las razones que sean) han ingresado en el ámbito de la vida cotidiana y de que no son simplemente instrumentos neutros, esto es, algo que hace de intermediario entre dos puntos sin trastocar en nada ni los puntos ni la relación que haya entre ellos,⁶ sino que han modificado nuestra forma de vida hasta el punto de que se nos hace irreconocible la anterior. Y así podemos perdernos en nuestra propia casa, entre los materiales con los que deberíamos construir nuestra experiencia.

De que el saber, el auténtico saber, es siempre un saber práctico (de *praxis* no de *techné*). No porque contenga ya las instrucciones de su aplicabilidad, sino porque es un saber que existe y subsiste en un contexto social concreto ligado a otros contextos sociales por un hilo invisible que llamamos “tradición”. De que si este saber, por *mor* de la moderna división del trabajo, se desgaja entre lo teórico y lo práctico, entonces ninguno de los dos subsiste: el primero porque no tiene ningún criterio, norte, sentido,... el segundo porque es inane en un mundo cambiado, tecnificado, del que ya no conoce el vocabulario básico ni las reglas de acción. Y así llegamos a ser espectadores de nuestra propia vida, o a solo poder pretender ser eso.

Estos accidentes o catástrofes en el transcurrir de la existencia, catástrofes porque son cambios que acontecen más o menos de improviso (ahí está la tarea del avisador del fuego) y que hacen saltar la “normalidad”, son tan fuertes y, sobre todo, tan rápidos que rompen con lo anterior, con los esquemas de vida, de lo que entendíamos y practicábamos como vida. De esta forma los saberes que nos transmitían las generaciones anteriores, saberes, por tanto, experimentados, perfecciona-

⁶ Dos motivos están presentes en Benjamin que pertenecen, por una parte, a los materiales en discusión en su época y, por otra parte, atacan directamente elementos importantes del “sentido común”: (a) la transformación en la comprensión del lenguaje: de la concepción adámica del lenguaje como instrumento de designación a la concepción del lenguaje como horizonte de comprensión; iniciada teóricamente con textos de Johann Georg HAMANN (“Aesthetica in nuce” (1762), en: AA.VV: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona 1999, pp.273-301), Johann Gottlieb HERDER (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772) o Wilhelm von HUMBOLDT (*Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad* (1822), Anthropos, Barcelona 1990), un giro que en la historia de la filosofía del lenguaje se conocerá como el “giro de la triple H”, vid. VALDÉS VILLANUEVA, L.M. (ed.): *La búsqueda del significado*, Tecnos, Madrid 1991 ; (b) el trasfondo anti-esencialista dominante en buena parte de inicio del siglo XX, que se concreta en la caída (o puesta en cuestión, como mínimo) del platonismo inherente a la metafísica occidental, por Nietzsche por ejemplo, tras la cual “Verdad”, “Cultura [Occidental]”, “Bien `Moral]”, etc. ya no serán objetos intemporales como una referencia segura y estable en el vértigo de las transformaciones históricas que acaecen en el momento.

dos y bien engrasados, ya no sirven. Hay que inventar de nuevo, aunque Benjamin somete también a escrutinio las nociones de “nuevo” y “viejo” cuando se refieren al comportamiento y organización social. La “moda” elevada por Baudelaire a hito de la Modernidad, tiene su doble relación, una, con el aparato económico que necesita de un continuo y progresivo incremento, pero también con el meta-relato ilustrado del “progreso”, que actúa como justificante del anterior.

Los términos básicos son, por tanto, “experiencia” y “tradición”.

Amén del significado de estos dos conceptos, que serán fundamentales para tratar con Benjamin, nos interesa también un tercer elemento: aquél que en el aviso de Benjamin no sólo nos alertaba de la catástrofe inminente, sino de los materiales con que podríamos contar en nuestro postrer papel de supervivientes, en el caso de que lo fuéramos y no nos tocara el de víctimas.

No se trata de inventar nada, pues lo absolutamente nuevo que se invente (a) no será tan radicalmente nuevo como se pretende y (b) difícilmente conectará con la catástrofe como para poder domeñarla. Se trata de criticar, esto es, analizar y separar lo que responde a la voluntad de dominio, a la violencia (de la ideología o directamente física), y lo que responde a una vida humana o a una promesa de vida humana, para después recuperar, guardar, re-producir lo que sea humano.

Lo pretendidamente nuevo no es tal pues sólo puede nacer de las limitaciones de lo viejo y de la experiencia formada entre lo viejo. Como nos recuerdan las novelas del “futuro” de Jules Verne, al final el futuro que se ve sólo es el presente travestido, escondido bajo otros ropajes.

Ante la catástrofe inminente no cabe la actitud científica, de cuantificar y medir causas y efectos. Ante la inevitable catástrofe se trata de sobrevivir humanamente. Esto es: rescatar de las futuras ruinas, no permitir que se conviertan en ruinas, aquello del presente que es o podría ser el germen de una vida humana, el rastro de una “*promesse de bonheur*”, como en un siglo menos convulso había caracterizado Stendhal la belleza. Tal vez la sensibilidad desarrollada para rastrear el más débil resquicio de posibilidad de incendio también sirvió a Benjamin para rastrear las posibilidades insitas en las nuevas situaciones, posibilidades para desarrollarse como nuevas formas de vida más libre.

Como pensador de ningún modo ajeno al materialismo histórico, en la base de sus análisis se encuentra la relación dialéctica (no puramente mecánica, sino dialéctica) entre la infraestructura económica de la sociedad y su superestructura ideológica; la importancia de las relaciones sociales de producción y su referencia a las

condiciones de producción, en las que el nivel tecnológico alcanzado es elemento fundamental; la maquinaria como trabajo acumulado; la historicidad de las producciones humanas, ya concebible únicamente a partir del dinamismo de las relaciones sociales debido a los enfrentamientos de clase; etc. Esto es, el planteamiento teórico al final del cual se puede afirmar que “todo lo sólido se disuelve en el aire”, como escribió Marx, y nada queda al margen de los conflictos, ni siquiera obras inmortales como la de Shakespeare, Dante o Milton (del cual se mofó directamente Marx por el precio que tuvo que pagar por crear su *El Paraíso perdido*, aludiendo con ello a la contradicción entre el paraíso, conseguido en el poema, y la mísera realidad sobre la que se construye el poema). Pero a pesar del precio pagado, *The Lost Paradise* surgió como obra y se quedó entre nosotros, de modo que aún hoy podemos encontrar en esa obra la huella de Humanidad que ha contenido siempre.

En los cambiantes modos de vida se encuentran modos cambiantes de sedimentar estas experiencias de humanidad. Lo importante aquí es acentuar que son modos *cambiantes* de experimentar, que el devenir histórico modifica necesariamente nuestra experiencia pues modifica lo real. Benjamin en este punto apuntó siempre a los modos en que aparecía o se transformaba nuestra experiencia en una vida de la que él persiguió los más mínimos rastros, escondiéndose en los pasajes del parisino *Boulevard Montmatre* o en el más minúsculo desecho de la sociedad parisina del siglo XIX, prototipo clásico de la Modernidad. En los nuevos modos de experiencia, debidos a la convivencia en y con un ambiente tecnificado, resuenan tanto las dificultades de ajuste a la nueva situación como las energías desplegadas exitosamente para resolver la experiencia de un nuevo modo de adaptación. Ese nuevo nivel alcanzado es, por sí mismo, “valioso”, en cuanto significa un desarrollo o nueva posibilidad de desarrollo en un contexto social modificado de las potencialidades del ser humano.

Para poder estar atento a los cambios hay que tener capacidad, en primer lugar, para detectar los cambios y, después, para comprender el mecanismo que en los cambios une lo viejo y lo nuevo. De otra forma el discurrir se nos aparece como una yuxtaposición de hechos casuales y aislados de la cual nada hay que aprender porque nada es posible saber. En esto reside la capacidad anticipatoria o prospectiva de los análisis de Benjamin: no en inventar nada como futuro, sino en comprender el presente. Este es el núcleo del “avisador de fuegos” catastróficos como también de las nuevas formas de experiencia que están viniendo.

Esta última característica es la responsable, al menos en parte, del estar de “moda” de Walter Benjamin. Sus análisis y proyecciones de la experiencia moderna fueron de lo más penetrante y ahora podemos comprobar en que grado fueron de lo más acertado. La otra parte del “estar de moda” tal vez habría que achacarlo a que junto a su actitud de meticoloso seguimiento y análisis de la formación y descomposición de las tradiciones en la Modernidad, encontramos en él una actitud abiertamente anti-tradicionalista. Tradicionalista es el que toma una configuración concreta de la tradición, dada en un momento y situación histórica concreta, como definitiva, canónica y, por tanto, inamovible; después de lo cual se aferra a su defensa a ultranza. No debe tomarse “anti-tradicionalista” como “relativista”: el primero afirma que no hay *una* tradición canónica, el segundo que no hay tradición ninguna, cualquier forma de vida es igual de válida que otra porque ninguna está ligada a nada, a ningún valor.

Nos aproximaremos posteriormente a una definición de “tradición” según los textos de Benjamin, ahora sólo queremos relacionar una consecuencia de la reflexión benjaminiana con la posibilidad de utilizar hoy las tesis de Benjamin en el análisis de nuestro presente. En efecto, el quid está en la plasticidad que adquieren *tradición* y *experiencia* en la comprensión benjaminiana. El término más cercano, en esta primera aproximación, sería “horizonte”: siempre es el horizonte, pero cambia en cuanto nos movemos, pero aún así sigue siendo nuestro horizonte.

Es precisamente este último aspecto el que permitió a Benjamin entrever las posibilidades radicalmente nuevas de los nuevos medios y su poder formativo de nuevas tradiciones. Unas tradiciones suceden a otras y generalmente los medios que acabaron con las primeras llevan en sí, *in nuce*, las segundas. Dicho de otra forma: con su intención crítica y sus conceptos analíticos Walter Benjamin abrió su presente (en definitiva lo único que tiene a mano el pensador), descubriendo a la vez, por una parte, los motivos de ruptura con el pasado, aquello que hacía imposible su prosecución, aquello que llevaba a la catástrofe y, por otra parte, aquello que permitía recorrer otros caminos no transitados aún pero que podrían recoger la herencia de lo aún no realizado en el pasado pero sin embargo prometido.

Este último aspecto nos permitirá, finalmente, entrar en un escenario en el que se dirime en el presente la continuidad o ruptura de una tradición. Nos referimos a la cuestión “Arte” vs. “arte (o cultura) de masas”. El Arte (o “mundo del arte”, adop-

tando la categoría acuñada por Arthur Danto⁷) pretende tener la exclusiva de la categoría “arte” y niega cualquier participación en ella de formas apenas culturales y apenas dignas de ese excelso distintivo. Para el arte o cultura de masas el Arte es algo así como una curiosidad de buen tono, algo por lo que uno debe estar interesado aunque ninguna satisfacción obtenga de él: es otra realidad.

En este escenario Benjamin ha sido leído como teórico y defensor de lo que suele denominarse “arte de masas”,⁸ cuando realmente lo que hay explícitamente en él es una versión, una reinterpretación de la cultura de su momento histórico, como puede comprobarse tanto en sus ensayos, como en sus análisis de la mano de dos artistas de la palabra, dos poetas: Charles Baudelaire y Paul Valéry. Con todo, la versión condensada será su postrera obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁹ y es en el análisis de esta obra donde finalmente puede valorarse si puede realizarse la transposición de los contenidos del Arte en su intelectual clásica a los nuevos medios, especialmente, para el caso de Benjamin, el caso del cine.

Este ensayo de 1936 es una gran condensación de imágenes. La vieja y persistente distinción antigua entre forma y contenido, una vez sobrepasado y olvidado su origen puramente analítico, es un lastre pesado y peligroso si se la lleva mucho más allá, en estética como en cualquier otro ámbito, de su carácter de instrumento analítico del pensar y se la convierte en un realidad ontológica.

Al ensayo propiamente dicho, Benjamin antepuso un fragmento de Paul Valery; fragmento breve (cinco frases) de un texto breve (apenas tres páginas). Ni el que sea ese texto ni su disposición carece de significación, tal que pueda pasarse por alto.

⁷ A.DANTO: “The Artworld”, en: *The Journal of Philosophy*, vol. 61 (1964), pags. 571-584.

⁸ Así, por ejemplo, N. CARROLL: *Una filosofía del arte de masas*, Visor, Madrid 2002, trad. de Javier Alcoriza, donde plantea una disyunción exclusiva entre el planteamiento de Benjamin, por una parte, y el de Heidegger y Adorno por otra.

⁹ El ensayo “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzbarkeit” fue publicado por primera vez el año 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, radicada ésta en Nueva York tras el exilio de la mayoría de componentes del Institut für Sozialforschung, en una versión abreviada y traducida al francés. Sólo en 1963 se publicará en alemán y completa, para después reeditarse en 1980 en los *Gesammelte Schriften* editados por Rolf Tiedemann en Suhrkamp Verlag. La publicación ha estado rodeada siempre de controversia, animada por el estado de necesidad en que se encontraba Benjamin en el exilio francés de aquellos años y en las sugerencias de retoques en el texto por parte de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. Para ello es clarificador leer las entradas correspondientes en la correspondencia Benjamin-Adorno en: W. BENJAMIN/Th. W. ADORNO: *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid 1998, trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez. Existen innumerables ediciones de este ensayo, la que tomamos como referencia es la contenida en: W. BENJAMIN: *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1982, pp. 17-57.

El fragmento, la cita, de Valéry funciona como el lema en las imágenes alegóricas barrocas. Benjamin lo explicó en una de sus obras, *El origen del drama barroco alemán* (1928),¹⁰ tal vez su libro más difícil. En él Benjamin ensayó una nueva forma de escritura que hiciera justicia a las ideas que materializaba. De ese modo organiza las citas, los materiales originarios a partir de los cuales se construye la reflexión (que es el libro) según el modelo de una imagen alegórica: toma oraciones aisladas o fragmentos de oraciones y las divorcia de su contexto original, alineándolas luego como las imágenes significativas de la alegoría y les agrega sus propios pensamientos sin que sea relevante la continuidad entre esos elementos. De este modo puede afirmarse que las citas ocupan el lugar de la imagen, a la que se le añade la significación en la forma de una sentencia. Tal sucedía con las imágenes barrocas y la inscripción que se les añadía debajo.

Esta disposición parece ser adecuada a la cita de Valéry. El fragmento pertenece a un texto de 1928 titulado “La conquista de la ubicuidad”.¹¹ Ya el mismo título es sorprendente: «ubicuo» significa “Que está presente a un mismo tiempo en todas partes”, y como se encarga de subrayar el diccionario, es “dicho principalmente de Dios”, o en ocasiones “aplicable —el adjetivo— solamente a Dios”. Cuando es dicho de una persona significa “que todo lo quiere presenciar y vive en continuo movimiento”. Aquella propiedad que antaño sólo era predicable de Dios ahora la han conquistado los hombres. No *recibida* como si de un don divino se tratara, sino *conquistada* por el “pasmoso crecimiento de nuestros medios” para aumentar el “poder de actuar sobre las cosas”. Estos medios también producirán cambios en la “antigua industria de lo Bello”. Pero no simples cambios circunstanciales, contextuales, como si sólo modificaran el paisaje en el que reposan las obras de arte inmunes al cambio.

La tesis central de Valéry queda contenida en la frase: “Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre”. El poder adquirido sobre las cosas con el desarrollo de la ciencia y la técnica no es simplemente un aumento cuantitativo del habido hasta el momento, sino que (por afectar ya a los constituyentes esenciales que estructuran la vida cotidiana de los hombres) supone un aumento cualitativo que describe un nuevo paisaje. En este nuevo paisaje debe vivir el hombre, para lo cual sus viejos con-

¹⁰ W. BENJAMIN: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid 1990, trad. de J. Muñoz.

¹¹ P. VALÉRY: *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid 1999, trad. de J.L. Arántegui, pags. 131-133.

ceptos, los propios del paisaje vivido en otro tiempo, ya no son ni totalmente válidos ni de ayuda.

Las artes no son inmunes a estas transformaciones, como si de un reino supraterebral se tratara. “En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos”, escribirá Valéry. Quiere decir esto que, aún manteniéndose la misma parte física, esta es, en un nuevo tiempo, algo diferente de lo que era en su momento primero. Dicho de otro modo: si a una cosa le cambias el espacio y el tiempo, cambias la cosa misma. Un objeto, que como tal tiene un significado artístico determinado en una época y lugar, no tiene necesariamente el mismo significado (ni siquiera tiene porque tenerlo en absoluto) en época y lugar distintos.

La conclusión de Valéry es que estas transformaciones llegaran “quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte”. Tendremos entonces, para entendernos, que usar nombres diferentes para el Arte de una época y el Arte de otra época (suponiendo que sean comparables). Ese momento ya llegó en la segunda mitad del siglo pasado y se fue haciendo más evidente desde entonces. Seguimos utilizando el mismo nombre porque nos seguimos refiriendo al mismo mundo, el de la simbolización, pero todo lo demás ha cambiado. Demasiado, tal vez, como para que sigamos manteniendo el mismo nombre.

Otro de los temas centrales en Benjamin es el de la “desaparición de la experiencia”. En el ensayo citado podemos observar como piensa que para cada nivel de desarrollo tecnológico y complejidad social hay un modo de experiencia hegemónico diferente. Si entendemos por “experiencia”, concedámoslo de momento, las estructuras cognitivas y pragmáticas eficaces para la supervivencia y transmitidas desde el nacimiento (aprovechando el nacimiento inmaduro de la especie humana) y, además, que estas estructuras sirven en nuestro estar-en-el mundo como lo mediano (en el sentido de *Ser y tiempo* de Heidegger), entonces grandes avances tecnológicos provocaran un deterioro de la experiencia y la necesidad de inaugurar otra nueva

Esta tesis se basa en las siguientes tesis “antropológicas” de ese ensayo: las artes canónicas (las modernas) ya no concuerdan con los medios que actualmente sigue la transmisión de la experiencia, en el sentido del “sentido común”, esto es, el horizonte en el que nacemos siempre ya. Mucho más efectivos (concordes con los medios en que se teje el sentido común) son los llamados medios de masas, entre

los cuales la imagen es preponderante y, por ello, lo derivado del cine es el medio más potente.

No se trata, las tesis de Valery y de Benjamin, de prognosis fruto de especulaciones sin fundamento y esperando que la casualidad de por buenas. Este tipo de prognosis se refutan a sí mismas, pues como ya recordó Marx no se trata, en estos casos, más que de visiones del presente disfrazado de espíritu romántico (como los paisajes del futuro dibujado por la fantasía de Jules Verne, en realidad no más que su presente pre-tecnológico repleto de cachivaches). Se trata de llevar hasta sus últimas consecuencias los análisis efectuados sobre fenómenos significativos de su presente y rastrear sus leyes de formación para poder seguir, más allá del desarrollo fáctico alcanzado, las tendencias futuras de cambio. Se trata, por tanto, de proseguir la aplicación de categorías que han conseguido detectar y conectar aquello que es realmente esencial, esto es, definitorio y constitutivo del fenómeno, y no meramente una configuración histórica dependiente de las concretas e históricas de la situación del momento de la tecnología y demás fuerzas productivas.

En este intento conseguido reside el mayor valor de los textos de Valéry y Benjamin por lo que hace a nuestro tema. En el campo de la estética, esto es, de la explicación teórica de la esfera de la experiencia estética, el mayor peligro e inconveniente ha sido siempre hipostasiar una determinada conceptualización — alcanzada penosamente para dar razón de una concreta configuración alcanzada en una época concreta— como estructura o explicación global e intemporal. Por tanto, los textos a que nos referimos tienen, además de las elaboraciones teóricas y conceptuales a que dan lugar, una carga de crítica respecto de las nociones del pasado, casi en el sentido literal de “crítica de la ideología”.

Uno de los grandes inconvenientes que tanto Benjamin como Valery señalan para entender de forma correcta y adecuada la praxis artística y cultural de su momento es el peso de las interpretaciones canónicas del pasado. De todas ellas será el Romanticismo quien recibirá más y más directamente la crítica de los dos pensadores. Paul Valery, por ejemplo, en dos textos separados por 10 años, somete a crítica elementos cruciales de la estética y poética hegemónica en la poesía moderna, forjada fundamentalmente en un conjunto de elementos derivados de la poética del Romanticismo y que no siempre encajan con los nuevos elementos introducidos en el siglo XX. Así en “Palabras sobre la poesía” (1927) realiza una crítica de la teoría de la inspiración y del inconsciente en poesía. En “Necesidad de la poesía” (1937) vuelve a la carga con la crítica de la teoría de la inspiración y sobre la

importancia de los elementos técnicos y del *hacer* en arte. En este último texto puede atisbarse el amplio alcance que Valéry daba a la crítica, acorde con el vasto alcance que tenían —y tienen— algunos de los productos poéticos presentes en la experiencia cotidiana: la creación del poeta es uno de ellos.

Benjamin explícitamente lo dirá en el “Prologo” a su ensayo (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”): la utilización en la sociedad de masas y tecnológicamente ultra desarrollada de categorías estéticas surgidas en la sociedad pre-capitalista es políticamente peligrosa y estéticamente nefasta. Lo primero porque no explicando en realidad nada, ya que no puede dar cuenta del proceso real de elaboración y transmisión del contenido estético, lo recubre todo con un ropaje de certeza e individualismo que corresponde a una época histórica ya no existente y, de este modo, camufla las reales condiciones de producción y vida social; esto es: consiste en ideología, falsa consciencia. Lo segundo porque ni el productor ni el receptor pueden verse representados en unos modelos que no son operantes, esto es, que no pueden funcionar puesto que el código del lenguaje ya no es el que realmente funciona en la experiencia estética del momento.

Benjamin introduce otras ideas de Valéry. Común a todas ellas es su intención crítica con la concepción estética tradicional aún dominante a principios de siglo, todavía ligada a los prejuicios especulativos y sistemáticos del fin de siglo anterior, restos epigonales y bastardos del idealismo romántico. Valéry es especialmente sensible a las configuraciones que adopta la poesía, mejor dicho: al estereotipo o prescripción académica de lo que se entiende socialmente por poesía.

Respecto a este universo simbólico heredado, esto es, respecto de la configuración concreta de materiales, lenguajes y técnicas que adopta en un momento histórico determinado una región de la creación estética, la llamada “poesía”, Valéry adopta una posición que polémicamente podríamos llamar “materialista”. Digo “polémicamente” pues no se trata de la adhesión por parte de Valéry a teorías materialistas, por otra parte en crisis de replanteamiento en aquél momento, como muestra el caso del mismo Benjamin o las posiciones representadas por el Max Horkheimer de los años 30.¹² Se trata más bien de la tendencia y marco general surgido de

¹² Max HORKHEIMER escribe en 1937 “Traditionelle und kritische Theorie”, culminando así el marco programático del *Institut für Sozialforschung*, del cuál había asumido la dirección en 1931, que había delineado en el lustro anterior con, sobre todo, “Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung” (1931), “Hegel und das Problem der Metaphysik” (1932) “Materialismos und Metaphysik” (1933) y “Materialismos und Moral” (1932), al cual habría que añadir, tal vez, “Anfänge der bürgerlicher Geschichtsphilosophie”

la reflexión, analítica y crítica, sobre el quehacer del poeta al enfrentarse con el hecho de la creación, transmisión y recepción de su poesía.¹³ Dicho de otra forma, “materialismo” no como etiqueta correspondiente a un episodio de “historia de las ideas”, sino como posición metafilosófica que, en definitiva, acepta la preponderancia de los medios de producción sobre la ideología, en lugar de la preponderancia de la creación de la materia por parte de la idea, aunque. En el caso de Valéry, poeta e interesado por la poesía y no por la “historia de las ideas”, esta posición se mantiene no como cuestión de filosofía teórica en debate con filósofos, sino como posición de un problema real de creación de una actividad concreta y real: la fabricación de un universo simbólico por parte de los animales llamados “humanidad” enraizados en una base ciertamente no simbólica sino corporal.

Esta posición se toma como una posición crítica frente a un aspecto concreto de la conciencia estética de la época que en el canon clásico resulta esencial: el carácter supraterrrenal de la verdadera obra de arte, su espiritualidad y su posterior conversión (en el siglo XIX y en la ideología reaccionaria respecto del arte) en algo sin materialidad. Por tanto la crítica se dirige principalmente contra la visión desmaterializada del arte, de la sublimidad del arte entendida como desconexión de todo vínculo con la realidad económica, social y técnica de su producción e, incluso, recepción. En definitiva: de la concepción que contiene las mismas categorías subyacentes (*genio, creación, inefabilidad, etc.*) que Benjamin citará en el prólogo a “La obra de arte...” como políticamente peligrosas por reaccionarias, pues son la munición en su época del fascismo.

Sin ir tan lejos: la crítica de Valéry se dirige al exclusivismo *cognitivista* en que está planteada la comprensión de la obra de arte. Entendemos aquí por “cognitivism” la concepción según la cual la función esencial de la obra de arte consiste en transmitir un contenido, en el sentido de “enseñar a través del símbolo que es la obra una verdad a la que el receptor aún no ha llegado”. Esta concepción podría considerarse como una evolución de la concepción presente desde antiguo que defiende el carácter didáctico de la obra y tendrá en el siglo XVIII su contraposición en la consecución de autonomía por parte del ámbito de la experiencia estética (con el nacimiento de la estética filosófica) y tendrá a finales del siglo XIX su negación abstracta en el “arte por el arte”.

(1930). Los títulos de estos trabajos son enormemente significativos de la orientación teórica que podía dar Horkheimer a un instituto de investigaciones sociales.

¹³ Vid. V. GÓMEZ: *Paul Valéry: poiesis y modernidad artística*, Episteme, Valencia 1996.

Un segundo elemento, y tal vez de más trascendencia que el primero, es la actitud o intención de amparar, valorar e integrar las transformaciones técnicas de la sociedad del siglo XX en la comprensión del arte. Al contrario de la actitud dominante de ignorar o despreciar los elementos materiales, manuales, técnicos o productivos del arte, Paul Valéry está atento a las modificaciones ocurridas desde la época clásica (s. XVII) y a las tendencias de futuro que se manifiestan en el veloz inicio del s. XX. Tal vez sea por su dedicación práctica de creación, pero sea cual sea la causa, Valéry no contempla los cánones clásicos como prescripciones de validez universal, sino como productos históricos correspondientes algunos de ellos a épocas ya no existentes. Mientras que la estética filosófica del momento aún se halla enredada en discusiones la mayoría de veces de un carácter eminentemente académico, esto es: un proceder especulativo y apriorístico, su dedicación al ejercicio de aquellas reglas le muestra, y él se encarga a su vez de vocear, la inoperancia, inanidad e incluso falsedad de las mismas.

Estas actitudes e intenciones, salvando diferencias que en seguida señalaremos, podemos encontrarlas igualmente en Benjamin. Esta abertura a los cambios podrá explicarse como un mayor énfasis en la parte reproductora de la tradición frente al momento de la rotura o decaimiento, por mucho que este sea un momento igualmente importante. Incluso podría afirmarse que se trata aquí de una diferencia de enfoque: mientras unos se fijan en el desmoronamiento de una tradición, otros se fijan en lo que deja nacer el retirarse lo antiguo. En todo caso la diferencia de enfoque proviene de planteamientos sumamente diferentes y da como resultado consecuencias igualmente diferentes. Noël Carroll, ya citado, decide ordenar las diferentes posiciones respecto del arte contemporáneo con la rúbrica “amigos del arte” y “refractarios al arte contemporáneo”.¹⁴ Lo que en verdad se recuerda en esta línea es que en arte al hablar de técnica estamos hablando, realmente, de la dialéctica entre voluntad expresiva y posibilidad técnica expresiva, y no de algo meramente externo al arte, como un instrumento que, como en la concepción adámica del lenguaje, deje intacto y sea posterior al hecho artístico.

Esto sólo quiere decir, o recordar, que el arte y la experiencia estética en su conjunto remite al contenido simbólico del arte y a su expresión con unos determinados medios, lo cual significa, en una determinada sociedad, determinada social e históricamente, el arte y la experiencia estética se reduce a unos medios y a la

¹⁴ N.CARROLL: *Op. cit.*, pag. 20.

significación que se le da a las preguntas fundamentales a las que se enfrenta la experiencia estética.

2. “Tradición” (y experiencia) en Walter Benjamin

En alemán el término “*Überlieferung*”, que es el que traducimos habitualmente por “tradición”, refiere el verbo “*liefern*” que alude a “hacer entrega, proporcionar” y a la preposición “*über*” que detalla que este proporcionar es “sobre”, “más allá” o “a través de”, en este caso, las generaciones o los tiempos. Por tanto, y ya en una primera instancia, el término tradición remite a *transmisión*, generalmente en el sentido “de generación en generación” (esto es: en el contexto de una comunidad en la que ciertos saberes son esenciales y necesarios para su supervivencia) y de transmisión oral (esto es: por contacto directo, personal).

Por tanto, “tradición” incluye un determinado significado del término “experiencia” que, a su vez, presupone un determinado significado de “tiempo”, en cuanto, por una parte, es el receptáculo-contexto que determina la posibilidad o no de transmisión de aquello llamado “experiencia” y, por otra parte, es lo que da posibilidad o no de diferentes tipos de “experiencia” y el que éste o aquel tipo sea “experienciable” o simplemente “repetible” (o, mejor dicho, “desvelable”, pues es o puede ser un tipo de experiencia de origen no-mundano que se adopta como tal sin revisión, no quiere decir esto “dogmáticamente”, sino simplemente sin tematizarla en un principio).

Habría que añadir ya un aspecto más a este contexto de significados, precisamente uno de origen marxiano y que, a la postre, modificará algunos significados habituales. La “inversión materialista” a que Marx sometió la fenomenología de Hegel condujo, en *El Capital* (pero presente en sus obras a partir de la década de 1850), a que la típica premisa del liberalismo económico de que “las necesidades crean la producción” se convirtiera en aquella otra de que las necesidades se crean a partir de las realidades de la producción capitalista. En términos estéticos esto podría formularse así: no hay “objetos” (en este caso artísticos) que se creen para unos sujetos pre-existentes, sino que los objetos producidos en un determinado nivel de las formaciones sociales de producción concretas crean el sujeto para el cual están destinados.

Con esta tesis es posible introducir la dinámica social en lo que son estructuras *casi naturales*. En la estructura de la percepción, por ejemplo. Normalmente, y sobre todo en la filosofía de la conciencia que se abre a partir de Descartes, el sujeto es el centro invariable de referencia, al cual se van refiriendo las cambiantes circunstancias pero que él mismo permanece invariable. Con ello lo que tiene que ser no más que un punto de fuga, la conciencia del “yo pienso” que debe acompañar todas mis representaciones, se convierte en un núcleo invariable en su contenido, además de en su estructura. El materialismo marxiano, asumido en este punto por Benjamin, fiel a la máxima de que “todo lo sólido se disuelve en el aire”, remite a que la concreta configuración del sujeto en la experiencia es ya, de por sí, transformable en el momento en que se pone como sujeto de una experiencia. La experiencia es un continuo de contenidos fundamentales transmisibles y transmitidos, pero todo ello en un marco flexible, fluido, cambiante y que, a la vez, transforma al propio sujeto “portador”, por así decirlo, de esa experiencia.

En los textos benjaminianos de los años 30 donde podemos encontrar los grandes trazos para formular una teoría de la experiencia. Una que tenga o pueda tener un mayor poder comprensivo que la teoría tradicional manejada hasta el momento. La teoría que se ha manejado hasta el momento, esto es, el concepto de “experiencia” que se ha supuesto sin nombrarla, como el fondo supuesto sobre el que se edifica nuestra vida, tiene en el momento en que se lo plantea decididamente Benjamin¹⁵ varios frentes de conflicto, varias direcciones problemáticas.

En primer lugar los ensayos de recuperación —mediante *aggiornamento* del original— del concepto kantiano de *Erfahrung* con el fin de no dejarlo en manos exclusivamente de la ciencia empírica imperante. Conecta éste con el ya viejo problema de la distinción entre la ciencia natural y las espirituales, resultado último de la irreductibilidad entre *res cogitans* y *res extensa* tal como las formuló Descartes, pero que llega vivo y urgente en Kant, como lo demuestra que en la *Crítica del juicio* constatará, en condicional (“tiene que haber...”), una unidad presupuesta, buscada pero aún no encontrada que salvara el “abismo infranquea-

¹⁵ Estamos intentando constreñir la cuestión a los años 30, pues el problema está presente en Benjamin desde los primeros estudios. Su primeriza y programática obra de 1924 “Sobre el programa de la filosofía venidera” es el primer intento de, una vez situado el concepto de experiencia en el centro del interés, planear una recomposición sistemática del concepto para elevarlo a la categoría que tuvo en Kant.

ble”¹⁶ que se ha abierto en la esfera de la experiencia entre la esfera de la naturaleza como lo sensible y la esfera de la libertad como lo suprasensible.

En segundo lugar la o las anomalías que suponían para el concepto clásico de experiencia los hechos históricos tal como transcurrían en aquél momento, esto es, la aceleración de los tiempos que empieza a dificultar, incluso impedir, la transmisión ideológica que supone la tradición, siempre con un *tempo* de desarrollo mucho más lento. Se concreta esto en la cuestión de los “hechos inauditos”, de la integración en la experiencia, en un conjunto de sentido, de aquellos hechos novedosos para la humanidad como resultaron ser los de la Gran Guerra de 1914-1918 con su novísima combinación de desarrollo científico y técnico, sobreexplotación económica a nivel mundial e industria bélica.

En tercer lugar la necesidad de reformular el concepto y la vivencia del tiempo, una vez que se ha tomado como carga las consecuencias de aceptar la Modernidad como época de la fugacidad y transitoriedad. Se trata, en definitiva, de asumir la extraordinaria importancia del presente (pero no egoístamente pensado) como el único en que somos (conscientes) y los otros dos son proyecciones, puede ser que influidas socialmente. Se trata de pensar y experimentar “El Tiempo”, en letras mayúsculas.

Esto último nos lleva a un breve apunte del año 1916-17, de apenas cinco páginas, titulado “Über die Wahrnehmung”,¹⁷ contiene, a mi parecer, la clave del proyecto de Benjamin. Si nos situamos en el universo kantiano, de lo que se trataría es de redefinir el concepto kantiano de “experiencia” después de haber modificado uno de sus supuestos fundamentales, aunque no siempre suficientemente explicitado: la estaticidad de las facultades humanas que pretende criticar trascendentalmente. El tiempo como a priori del mundo exterior se deja como un “ahí” que, evidentemente, está fuera de sí mismo, está fuera del tiempo. Pero el tiempo, dejando al margen su conceptualización metafísica, es un parámetro fundamental en la sociedad

¹⁶ I. KANT: *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid 1995, Introducción, sec. 2, pag. 101, trad. de M. García Morente, L. Martínez de Velasco y A. Maestre.

¹⁷ Vid. W.BENJAMIN: “Über die Wahrnehmung”, *Gesammelte Schriften*, Bd VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1986, S.33 -38, trad. “Sobre la percepción”, de Omar Rosas (Universidad Nacional de Colombia) en www.wbenjamin.org/WB_spanish.html (15/3/2007). El breve fragmento parece ser no más que las primeras anotaciones del ajuste de cuentas de Benjamin con Kant que durará hasta el final de sus textos, pues está encabezado por el título de lo que tenía que ser la primera parte de esta confrontación teórica y que se delinea a grandes trazos en el fragmento. El epígrafe propuesto por Benjamin es “I. Experiencia y Conocimiento”. Según los editores el texto puede ser leído como estudio previo al ensayo “Sobre el programa de la filosofía venidera”, motivo por el cuál suele datarse en 1917. Vid. *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, pág. 657.

(la vida) del modo de producción capitalista. Difícilmente se puede dejar al margen de la reflexión y el análisis de la Realidad que, desde el siglo XIX como mínimo, y como dijo Benjamin, es la época del capitalismo. Tiempo, técnica y producción capitalista entran al unísono en la reconfiguración. En el fondo de lo que se trata es de redefinir los instrumentos con los que nos relacionamos con el mundo exterior (la percepción), si seguimos manteniéndonos en el universo kantiano, o se trata de redefinir la experiencia en términos de continua recreación de todo aquello que se han denominado “facultades humanas”, si nos pasamos a un universo más “inmanentista”.

El camino a recorrer será el de transformar el concepto de “percepción” según el estado de conocimiento de la ciencia empírica sobre los procesos subyacentes de percepción (y que ninguna teoría puede contradecir o, simplemente, negar) y, también, del estadio de la técnica aplicada a la fabricación de utensilios para la vida cotidiana. El cine será, en conclusión del mismo Benjamin, el gran transformador de la percepción, pues es el que pone en marcha la máquina a la que hay que entender para poder percibir: éste será el nudo de lo que significa, por primera vez en la historia, ver una representación de imágenes en movimiento. Evidentemente aquí la inclusión del “tiempo” es fundamental.

Todo ello junto revela una necesidad de transformación radical respecto de las pautas o experiencias heredadas en el sentido común. Es semejante al influjo que ejerció durante siglos la percepción común o el sentido común, esto es, la explicación habitual, cuando era necesaria, de los procesos de percepción acudiendo a una concepción que se teorizó en un momento determinado del pasado como “teoría asociacionista” (y que cabe achacar al empirismo británico de los siglos XVII y XVIII). En el caso que nos ocupa la noción asentada, solidificada, generalmente admitida sin necesidad de reflexión, pero profundamente caduca es una concepción de la experiencia y del tiempo que la crítica filosófica de principios del XX comprenderá como crítica de la metafísica occidental.

La “tradicición” es, esencialmente, “transmisión”. Entonces las preguntas fundamentales son por la del “qué” y la del “cómo” del contenido transmitido, dando por supuesto en cada caso concreto e históricamente situado, que el “qué” se referirá a contenidos experienciales dotados de sentido y constitutivos de sentido a la vez que son, en el horizonte de vida del momento concreto, necesarios para una reproducción eficiente de la vida.

El “que” puede ser: (a) integrable fácilmente en la “experiencia” vivida hasta el momento con una simple adecuación mínima de la estructura de esa experiencia o de los medios con los cuales se maneja, o (b) novedoso respecto de lo transmitido hasta aquel momento, entonces se hace necesaria una reestructuración de la “experiencia” (en el lenguaje benjaminiano del momento: “del conocimiento de la experiencia”) para resituar de nuevo el “que” en un contexto de nuevo sentido.

El ejemplo más característico que Benjamin repite en diversas páginas es la experiencia de la guerra que, después, conoceremos como Primera Guerra Mundial. Se trata de una experiencia totalmente novedosa en la que la experiencia anterior de “guerra” es de poca utilidad y no garantiza en absoluto la continuidad experiencial, esto es, integrar o simplemente relacionar aquél fragmento de experiencia con todos los demás fragmentos de experiencia de la vida. La experiencia de “guerra” anterior cronológicamente sería, en el caso que nos ocupa, la guerra franco-prusiana de 1871. Ésta última no se distingue esencialmente de la experiencia de “guerra” descrita, por ejemplo, por Descartes en las páginas de *Meditaciones metafísicas* o *Discurso del método*. Por primera vez en 1914 la técnica aplicada es el hilo conductor y determinante del transcurso de la guerra. Ya ninguna “cualidad personal” tiene algo que ver con la guerra. Coraje, valor, bravura, etc., antes términos que se movían en la constelación del término “guerra”, ahora ya no pueden aparecer más que en ridiculizaciones de lo realmente acontecido.

Ahora es una cuestión de eficiencia industrial y estrategia comercial para conquistar mercados. Cada vez con menos pudor se utiliza un lenguaje que proviene directamente del mundo empresarial; cada vez más con mayor sofisticación técnica desproporcionada la guerra se convierte en espectáculo mediático. Todas las explicaciones tradicionales que podían proporcionar argumentos a favor de la guerra antigua, quedan obsoletas ante la guerra moderna, precisamente aquella en que se explicita que los instrumentos han superado, por primera vez, la capacidad de predicción o previsión de los humanos que los utilizan.

Está claro, pues, que se trata de un “que” totalmente nuevo respecto de la tradición y que difícilmente puede reintegrarse a esta tradición si no se efectúan reformas estructurales de la misma. Los conceptos, las nociones, las presuposiciones, las reglas de transformación, etc. son nuevos e irreductibles directamente a experiencias anteriores. Se podría decir que hay una “ruptura de la tradición”.

El “como” se referirá a cuáles son los instrumentos o procedimientos por los cuales aquél “que” puede ser transmitido exitosamente a través de las generaciones de individuos. El aparato técnico utilizado en el “como” implica que lleva consigo el manual de instrucciones para que los individuos puedan manejarlos y descifrar sus resultados. El individuo aprende ante el reto de un nuevo instrumento, se adapta a ese instrumento, modifica incluso sus “patrones de percepción” para que funcionen mejor en el entorno de un nuevo instrumento técnico. Esto es, y más resumidamente, que el “como” respecto del “que” no es circunstancial, que no es la “forma” como si el “que” fuera el contenido. Todas las acciones humanas, no hablemos ya de los pensamientos u otros contenidos mentales, tienen un correlato “psíquico”, que llamamos “aprendizaje” o “socialización”. Esto es: se trata de la “intencionalidad” de la acción, que, en cada caso, responde a esquemas previos debidamente combinados en el momento.

El “como” no es, al viejo estilo, un instrumento, como un martillo, que deja al sujeto que lo maneja sin modificación ni afección alguna. Un martillo sólo es tal en un determinado contexto cultural. Las técnicas que en el siglo XX se ponen en marcha de forma efectiva tienen, la mayoría de ellas, relación con la transmisión de información a distancia. Esta es una de las grandes transformaciones en el “como” de la experiencia en el siglo pasado. Que todas ellas permitan una combinación de imágenes y sonidos tal que toda anterior noción de re-presentación resulte arcaica, es la segunda gran transformación que permite el medio. Que pueda repetirse en cualquier espacio y tiempo el mismo paquete de información es la tercera. Repitémoslo otra vez: el capitalismo del siglo XX ya ha superado en Europa la etapa de la industria pesada. Ahora todo el complejo ciencia-técnica-industria se vuelca en la producción de “bienes de consumo” que, necesariamente, deben transformar la vida cotidiana, y transformarla continuamente.

La nueva tecnología del siglo XX tiene tal poder (potencia) que el hombre ya no puede abarcar la totalidad de sus consecuencias, inmediatas y a medio y largo término. No es la Humanidad la que domina la técnica como un medio para dominar la naturaleza; es la Humanidad que no domina ya la técnica, ni domina la naturaleza, sólo la destruye con la técnica. La ubicuidad, que Paul Valéry notaba como prueba de la línea que se había cruzado: antes la ubicuidad sólo se podía atribuir a Dios, ahora se la habíamos conquistado, arrebatado. Esto no es equivalente al paso de la rueda metálica a la rueda neumática en la industria del automot-

vilismo. En todo caso podría aproximarse lejanamente al paso del primer Ford T (de 1908) al Ferrari *Testarossa*.

Los medios técnicos disponibles en cada momento para la transmisión del conocimiento de la experiencia y para la constitución misma de la experiencia alcanzan en tiempote de Benjamin un umbral que sólo él fue capaz de interrogar y vislumbrar lo que abría. Como intuyó Valéry los medios “asombrosos de los que disponemos” cambian “el concepto mismo de Arte”. Evidentemente la técnica es “causa de la desaparición de la experiencia”, como no podía ser de otra manera, pues es la causa de una evolución masiva y decisiva, de un desarrollo sin precedentes que cambia las formas de vida conocidas hasta el momento y a unos niveles inimaginables para los presentes.

Las tesis sobre la experiencia y su transmisión dicen en la obra de Benjamin: cuanto mayor desarrollo tecnológico y económico (la últimísima modernidad), más pobreza en experiencia, menos acciones con sentido y significado, debido tanto al desarrollo tecnológico que pone a los hombres en un entorno desconocido por ellos y por las generaciones anteriores, como a la masificación y anonimato de la vida urbana de la actualidad que reduce a cero el contacto vivencial con los vecinos (la división del trabajo se produce fuera de la, no dentro como antes).

Pero en ningún caso significa la “desaparición” de la experiencia, y la “atrofia” de la experiencia debe entenderse en el sentido de atrofia o falta de eficiencia y sentido de un tipo de construcción y transmisión de la experiencia en la cual han cauducado los medios técnicos. La experiencia de la que habla Benjamin está aún teñida de la oralidad que caracteriza la experiencia más primitiva del hombre, aunque ya habla desde un contexto en que esa oralidad no es más que un resto residual frente a la literalidad, fundamentada en la letra escrita, que caracteriza la constitución y transmisión de la experiencia en el siglo XIX. En el ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” se encuentran, en grandes pinceladas, los elementos y la estructura de la teoría de un nuevo tipo de experiencia, la que emerge a principios del siglo XX y se que se convertirá en hegemónica a partir de los años sesenta de ese siglo, ni oral, ni literal, sino audiovisual. Para Benjamin está claro que el paradigma de lo que está sucediendo, y posiblemente de lo que sucederá, se encuentra en el cine. Para ello desgrana y anuncia una teoría de la producción, una de la recepción y una de la construcción

de significados en este nuevo tipo de experiencia. Una experiencia que lejos de atrofiarse se ha afianzado y, sin duda, constituye hoy el objeto dominante.

3. Ámbitos en los que se da la ruptura. En el ámbito de la estética

Como puede deducirse fácilmente, la ruptura de una tradición se da en todos los ámbitos de la vida, aunque la secuencia pueda ser diferente según el tipo y modo de ruptura. En unas ocasiones se dará en la esfera más cotidiana o familiar y de ahí se irradiará o, simplemente, será seguida en otros ámbitos más públicos y globales; en otras ocasiones será desde ámbitos públicos, e incluso anónimos, e irá impregnando todos los demás ámbitos de la vida social.

Lo que interesa ahora es que en el ámbito de la experiencia estética es particularmente visible esta ruptura y transformación de la tradición que venimos relatando. Se entiende fácilmente pues el origen, el núcleo seminal de la ruptura se encuentra en el ámbito de la tecnología y, sobre todo, en el de las técnicas y tecnologías de los medios de comunicación o transmisión de información. Más en concreto: en la utilización de medios audiovisuales a gran escala para propagar o destruir formas de acción y de relación.

Si la historia de la experiencia estética (que no es la historia de las ideas estéticas, que es la reflexión de segundo nivel para explicar la experiencia estética) no es mucho más que la historia de los distintos soportes materiales y técnicas para hacer sensibles unos determinados contenidos que, a la postre, no son sino la concreción en una situación histórica y social determinada de preguntas fundamentales que podemos encontrar, incluso, formuladas explícitamente por Kant, entonces es fácil entender porqué la evolución de los medios marca el ritmo de la experiencia.

La sensibilización de los significados en la era de las cavernas no tiene nada que ver con su correspondiente forma en el momento presente, en el que el dominio de los materiales y las técnicas es infinitamente más potente y expresivo que en cualquier época pasada, incluso que en la totalidad de las formas pasadas.

El salto, en esta ocasión, vendría marcado o anotado por la paulatina desaparición o dilución de los materiales debido a su versatilidad. Cuando Danto afirma ahora que “el arte es más intelectual que sensual”, se está refiriendo, en parte, a que es posible un “arte conceptual”, en el que aún no pudiendo prescindir absolutamente

de su contenido sensorial o material, éste (con las técnicas que lleva aparejado) ha dejado de determinar el conjunto, que llamamos “arte”.

Si la cuestión de la estética es una dialéctica entre “cosa” y “símbolo” (mantenido y transmitido siempre sobre un substrato material que es la propia “cosa”) entonces podemos resumir el amplio campo de modificaciones que interesan a Benjamin en torno a tres ejes: cambios tecnológicos, cambios teóricos y cambios de base o de presupuestos.

Cambios tecnológicos: Walter Benjamin menciona el cambio radical que representó la adición de la litografía a la imprenta¹⁸ por las posibilidades que abría la reproducción de imágenes que pudieran acompañar o interpretar un texto. La fotografía, el cine mudo, la radio, el disco fonográfico, el teletipo, el cine sonoro, la televisión, el magnetófono, la cámara de video portátil, ... y así hasta hoy, son, cada uno de ellos individualmente, comparables con la litografía en el ejemplo de Benjamin. Todos juntos e interactuando y inter-potenciándose. Es más: desde la primera comercialización (ahora sólo hace 25 años) del primer ordenador “personal”¹⁹ todos los artilugios anteriores han visto multiplicado su poder al poderse sustituir un sistema de codificación, llamado “analógico”, en el que aún se conserva cierta y pálida relación de semejanza entre el soporte y el símbolo, por otro sistema, llamado “digital”, en el que cualquier relación de semejanza (incluso cualquier relación no totalmente convencional) se ha perdido.²⁰ Me da la impresión que las reticencias a admitir el carácter cualitativo de esta transformación son semejantes a las reticencias a admitir el cambio climático, cuando todo el rigor de la ciencia nos va anunciando los continuos máximos históricos en lo que hace a temperaturas, lluvias, vientos, etc.

Cambios teóricos: En la misma época de Benjamin es cuando se producen transformaciones significativas en lo que se refiere al conocimiento de lo que constituyen, a la postre, partes importantes de lo que entendemos por experiencia estética. En este caso concreto la percepción. En la década de los años veinte del siglo XX

¹⁸ W. BENJAMIN: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., epígrafe 1.

¹⁹ Es curioso que el nombre elegido para tal artilugio fuera del de “ordenador *personal*”. Tal vez la razón comercial de tal nombre fuera diferenciarlo simplemente de los pocos ordenadores existentes en aquél momento, utilizados por grandes empresas y por el Estado, pero aún así se remarca el carácter individual e individualista del aparato, algo así como lo que ya podemos intuir en nuestro presente: es nuestro personal cordón umbilical que nos conecta con la Realidad.

²⁰ Vid. M. CABOT: “Del arte y la percepción en la era digital” (2004), comunicación al Primer Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes, “Real/Virtual” (Madrid, marzo 2004), recogido en http://www.mateucabot.net/Cabot_Del_arte_y_la_percepcion.pdf (15/3/2007).

se afianza la teoría de la Forma (*Gestalttheorie*)²¹ en el ámbito de la psicología de la percepción. Es el primer ensayo mínimamente empírico para sustituir la antigua e ingenua teoría asociacionista, de marcada impronta empirista. Max Wertheimer, en su conferencia “*Über Gestalttheorie*”, pronunciada el 17 de diciembre de 1924 en la Kant-Gesellschaft de Berlín, declara que el “problema fundamental” de la teoría de la Forma podría formularse diciendo: “*Es gibt Zusammenhänge, bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo —im prägnanten Fall— sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen*”.

Ya desde los primeros trabajos teóricos de este grupo de psicólogos con vocación interdisciplinaria, surgirán tesis importantes para el tema que tratamos y significativas por lo que representan en el contexto en que surgen. Lo que representa la teoría tiene su analogía con el giro que el Romanticismo primero imprimió a la teoría del lenguaje, concretamente en los escritos de Hamann, Herder y Humboldt que ya hemos comentado en la nota 5. En este caso, como en aquél, lo primero es el todo, lo particular sólo aparece en un segundo momento, claramente de análisis y claramente contextualizado y significado por la comprensión general, del todo.

Del principio general se extraerán muchas de las leyes de la percepción que en el tiempo transcurrido han mostrado incluso empíricamente su relevancia y pertinencia.²²

Cambios de presupuestos: Más que de presupuestos deberíamos hablar de algo más global y abarcante aún, de espíritu de época si ésta no fuera una expresión de la cuál no se recuerda el significado fuera de los círculos filosóficos conocedores del idealismo alemán. Sea cuál sea la expresión más correcta, hubo una época de la Humanidad en la que el Todo se concebía como creación y bajo control de un Poder Supremo, tan por encima de los humanos que se calificó en ocasiones de inescrutable. Los humanos debían lidiar con la Naturaleza lo mejor que supieran apoyándose en unos torpes instrumentos que tenían más un efecto psicosomático

²¹ Los máximos representantes son Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin. Del primer autor, considerado el fundador de la escuela, tenemos los ensayos programáticos: *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie* (1925) y *Über Gestalttheorie* (1927).

²² Los textos fundacionales de Wertheimer, Koffka, Köhler o Lewin, y los más recientes de Wolfgang Metzger pueden encontrarse en <http://www.gestalttheory.net> (15/3/2007). Desde el principio las tesis de la Gestalt fueron discutidas por la *Leipziger Schule der Gestaltpsychologie* (*Genetische Ganzheitspsychologie*) comandada por Felix Krueger. Aún así la teoría de la Gestalt puede considerarse una de las grandes y duraderas teorías psicológicas explicativas nacidas en la primera mitad del siglo XX.

que real. Hubo otra época, la siguiente, en que los humanos creyeron o confiaron en sus poderes y facultades, y creyeron que su objetivo era dominar y controlar la Naturaleza como la forma sea de librarse de sus inconvenientes, sea para liberarse de la dependencia, más que nada psicológica, del Poder Supremo. Hubo otra en que creyeron que con lo que habían creado, la Técnica, producto de su astucia, podrían dominar y controlar totalmente la Naturaleza, que *aún* no podía domesticarse totalmente pero era una cuestión de tiempo. Finalmente, hasta ahora, hubo otra en que los humanos aunque se desengañaron del sueño de poder dominar totalmente la Naturaleza, dejaron de creer, en parte por venganza, en parte por vanidad, en el Poder Supremo que habían creído que había creado el Todo. Entonces redescubrieron, en un Primer Mundo que permitía hacerlo, podían utilizar un indestructible poder suyo contra la Naturaleza misma para disminuir su poderío y poder así asegurar un Mundo propio, con el sentido y horizonte que el humano le diera. Poder contar esta historieta es ya la muestra de que hemos cambiado de presupuestos que ponemos en el fondo de nuestra experiencia.

4. Epílogo

Los modos y mecanismos de transmisión del contenido de la tradición diferirán más o menos, según la época, de los modos y mecanismos de reproducción económica, social y técnica de la sociedad “propietaria” de aquella tradición. En el momento presente esta distancia parece mayor que en nuestro pasado inmediato. En el campo de la estética o de la producción artística esta diferencia es enormemente significativa, multitud de ejemplos y de explicaciones existen.²³

En este sentido la intervención de Benjamin es mucho más potente, pues su comprensión del significado de tradición y de ruptura de tradición le permite, como hemos dicho antes, entrever elementos agotados y elementos por desarrollar en el choque de modos y medios que provoca la ruptura. Incluso el comprender del mundo como una relación constelativa de elementos que, a la vez, pueden llevar a nuevas constelaciones, permite resituar más fácilmente los fenómenos, aparente-

²³ Vid. M. CABOT: “Arte contemporáneo y simples cosas”, conferencia en la Fundación “Sa Nostra” (octubre 2003), recogido en http://www.mateucabot.net/simples_cosas.pdf (12/1/2007).

mente aislados, que aparecen paulatinamente y que sólo en ocasiones nos permiten atisbar algo “totalmente diferente”.

Como escribió otro visionario, G.W.F. Hegel, “el búho de Minerva sólo alza su vuelo en el ocaso”,²⁴ cuando todo lo del día ya ha ocurrido. No es función de la Filosofía, la hermana seria y honrada de la Astucia, adivinar lo que pasará mañana ni endulzar la espera. Analizar el presente para vivirlo mejor, sería una formulación postmoderna más aceptable. Las tradiciones, tan necesarias para la vida, se rompen cuando cambian demasiado radicalmente demasiadas condiciones que ya no son eficientes para la vida que ha cambiado. La ruptura es, por tanto, algo substancial a la tradición. Con cada una de ellas nace algo nuevo. La vida se desarrolla **en** ese algo, que siempre es algo y nunca una pura ilusión.

Walter Benjamin vio en los medios que se desarrollaban en su tiempo un motivo de ruptura con la tradición heredada del siglo XIX pero también el germen de una nueva tradición cuando menos con mayores posibilidades de expresión.

²⁴ G.W.F. HEGEL: *Principios de la filosofía del derecho* (1820), Edhasa, Barcelona 1988, “Prefacio”, pág. 54, trad. de J.L. Vermaal.