

Walter Benjamin y la reproducción de la obra de arte en el capitalismo

Mimética contra poética

1

Las desventuras de la mimesis. ¿Cuál es el estatuto de la mimesis? ¿Y cuál el de la *poiesis*? ¿Son formas complementarias u opuestas de la creación? Creo que la única manera de entender los alcances, lo mismo que las limitaciones, del artículo de Benjamin acerca de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, consiste en aclarar este punto de arranque. La discusión acerca de la *autenticidad* de la obra artística, defendida por Benjamin, a la que se opondría de algún modo su reproducción a través de los medios mecánicos (y habría que añadir aquí, con el sólo objeto de actualizar la información, los medios *electrónicos*, entre ellos la televisión y el *compact-disc*) desarrollados por el capitalismo, debe remontarse a las formulaciones clásicas de Aristóteles. La idea de la *reproducción*, como se sabe, juega un papel fundamental en la *Poética* del filósofo griego. Aunque es cierto que muchos de los comentaristas de Aristóteles (remito, a título de ejemplo, a Ingemar Düring) suelen ubicar el tema de la *reproducción* en el seno de una provincia especializada, que es el de la reproducción artística, una lectura de Aristóteles revela que para él la idea de la *reproducción* (o de la *mimesis*) es mucho más amplia, y que no se la puede limitar a los dominios de lo que hoy llamaríamos el pensamiento estético. Tan amplia es, podría agregarse, que ella es *fundadora* de la actividad estética en sí misma.

¿Hasta allá llega Aristóteles? Me parece que sí, y hasta me quedo corto. En los párrafos introductorios de su *Poética*, al inquirir acerca de cuáles serían los orígenes de la Poesía, que vendrían a ser, en este contexto, los de la actividad estética en general, Aristóteles señala dos causas, en el entendido de que las dos son *naturales*, o sea, que le vienen al hombre por razón de su misma naturaleza. Lo cito: “1. Ya desde niño es connatural al hombre el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. En que todos se complacen en las reproducciones imitativas.”¹

Hay una mimesis general de la vida, una mimesis *generalizada*, podría decirse. O mejor, si he de atenerme a la fórmula

de Aristóteles: el hombre es el animal *imitador* por excelencia. De todos los animales, el hombre es el que mejor y con mayor amplitud imita. La superioridad del hombre sobre las otras especies animales acaso depende de o se basa en esta sorprendente capacidad: la capacidad mimética. Por mimesis aprende el hombre a hablar, como aprende también, por este mismo procedimiento, para decirlo todo de un jalón, a ser hombre. El hombre *se reproduce* a sí mismo como hombre, parece señalar Aristóteles, no sólo en el sentido genético del término, no sólo en el sentido biológico, sino en un sentido *inteligente* que hoy llamaríamos antropológico-cultural. Por eso el privilegio de lo humano es impensable en el solipsismo. Quien vive en absoluta soledad, dice el filósofo en otra parte, o es un Dios o una bestia. Gracias, así sea de modo parcial, a la mimesis, a la capacidad “reproductora” en el sentido amplio del término, que es el que aquí se impone, el hombre aprende a ser un hombre *entre los hombres*. La mimesis, pues, está en la base de la vida social, y está en la base, también, del advenimiento mismo del hombre.

De las reproducciones, por otra parte, para continuar comentando a Aristóteles, los hombres derivan una carga de voluptuosidad. Si algo tiene la “reproducción imitativa” (utilizo aquí la expresión de García Bacca, redundante sin duda) es que produce placer. Su presencia es placentera para el hombre, por eso se deleita contemplando y admirando las buenas reproducciones.

La voluptuosidad, en este punto, diría yo, es una ganancia pulsional. La mimesis no sólo depara un placer de tipo objetivo, o sea, derivado de una relación entre sujeto y objeto. Aristóteles advierte acerca de una característica más profunda. Me refiero a la capacidad *apaciguadora* de la mimesis. La mimesis puede controlar la pulsión de muerte, al grado de operar una transformación a todas luces notable: la de convertir lo siniestro, lo horroroso, lo insostenible, en objeto de placer estético. Indicios de esta sorprendente capacidad de la mimesis los encontramos en la práctica. Dice Aristóteles: “Cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuanto más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de los muertos.”²

¹ Aristóteles, *La poética*. Versión de Juan David García Bacca. Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, p. 135.

² *Loc. cit.* Acaso continuando con la observación de Aristóteles, pero otorgándole a la potencia mimética un sentido eminentemente burgués, eminentemente

En la reproducción y por la reproducción, los instintos agresivos (asociados a las fieras), lo mismo que la pulsión de muerte, resultan hasta cierto punto domesticados. Esta docilidad inducida, propicia al conocimiento, es un logro indudable de las reproducciones. La mimesis, pues, como tal, aparece en la obra de Aristóteles como una potencia eminentemente afirmativa, y esto de dos modos: a) Otorga una base para que el hombre se reproduzca como hombre; b) Dispensa un placer de naturaleza estética, pero que compromete pulsiones que de otro modo parecerían ingobernables.

La mimesis, de este modo, no sólo es un concepto más amplio que el de *poiesis*, sino que es de algún modo su condición de posibilidad. En Aristóteles, como se ve, mimesis y *poiesis* son conceptos complementarios. Quiero decir: se apoyan mutuamente. Tan es así, que la manifestación más alta lograda de la *poiesis*, como puede ser el caso de la tragedia, no oscurece a la mimesis. En Aristóteles, la gloria de la más excelsa poesía no tiene por qué eclipsar a la actividad reproductiva, que, como insinúa, está en la base de toda creación artística. Lo diré de otro modo: incluso la metáfora, que ocupa en este pensador un lugar de privilegio, está vinculada de modo esencial con la mimesis. La actividad reproductiva, podría decirse ahí, es potencia analógica: vuelve semejante a lo semejante. Dicho de otro modo: reproduce lo semejante en lo semejante. Ya se vio de qué modo la mimesis reproduce al hombre. Si nos transportamos al terreno del conocimiento, o en este caso, al de la poesía podríamos decir que la metáfora es aquello que nos permite ver *lo semejante en lo semejante*. Por eso la metáfora, sostiene Aristóteles, es *intuición de la semejanzas*. Como señala Ingemar Düring, al comentar este concepto: "La fuerza de impacto de una metáfora estriba en que hace manifiesta una igualdad hasta entonces latente entre dos cosas."³

2

Benjamin y el romanticismo. Con el romanticismo, que exalta la *poiesis* y el valor de lo diferente, la mimesis, que ocupaba un lugar central en el pensamiento aristotélico, pasa a ocupar una posición francamente subordinada. La reproducción, que enredaba al creador en los laberintos de lo semejante, deviene concepto negativo. Lo mimético es lo imitativo, en el mal sentido del término, lo que carece de originalidad, lo despreciable, en suma, lo que pertenece al montón, y también si nos trasladamos a los terrenos de la moral, lo inauténtico, lo malo en-sí. El ladrón se mimetiza, se confunde entre los demás, para poder robar sin que lo reconozcan. El asesino se disfraza de empleado de la compañía de teléfonos, para entrar en la casa

conservador, Marcuse ha dicho que "el arte sirve para embellecer y justificar el orden establecido". La forma estética, en efecto, sería "un factor de estabilización en la sociedad represiva y, por ende, ella misma es represiva." Véase Herbert Marcuse, *Contra-revolución y revuelta*. Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 104.

³ Ingemar Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Trad. de Bernabé Navarro. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, p. 247. Los subrayados son míos. La metáfora, pues, no surge de la nada, no gira en el vacío: sólo vuelve explícita una igualdad que permanecía velada. En esto estriba su aportación.

y consumir el crimen. En una lectura reciente, encontré este estereotipo que se ha diseminado por todos los tejidos de la trama social. He aquí cómo describe el narrador al personaje que encarnaría, todo negro sobre negro, las potencias del mal: "Es joven, apuesto, viste ropa muy fina, de moda. Puede ser persuasivo con movimientos y palabras. *Es de naturaleza volátil. Aprendió a mimetizarse con la psicología del interlocutor [...]* Convence y gana voluntades con las mismas ideas, sensibilidades y palabras de sus víctimas."⁴

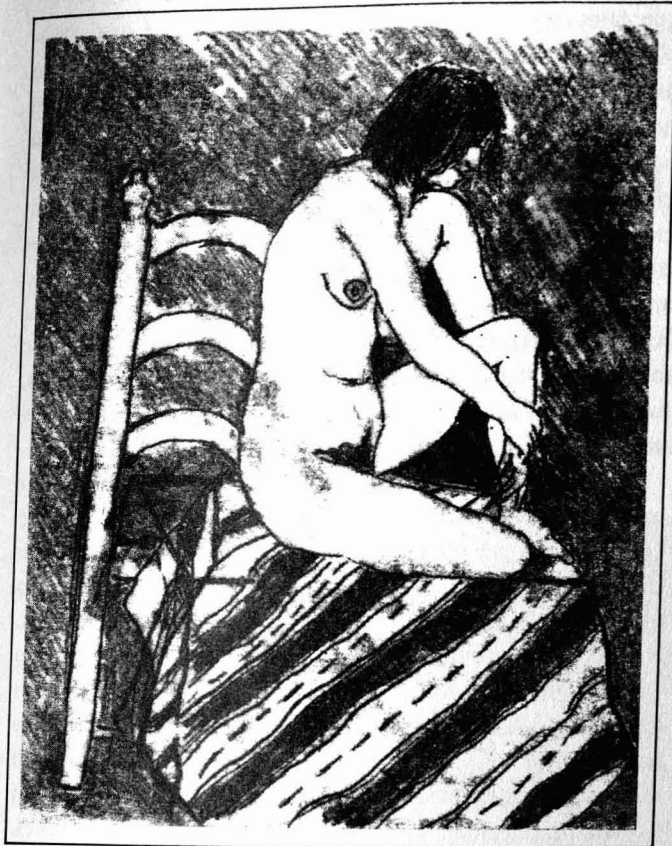
El descrédito de la mimesis, producto directo del romanticismo, bajo cuyo influjo nos encontramos todavía, cuando menos en parte, explica la aversión que de modo no siempre velado se experimenta ante la idea de la reproducción en los dominios del arte. Paradójicamente, la situación ante la que nos enfrentamos desdice con los hechos nuestros apresurados juicios de valor. Quiero decir: nunca como ahora la reproducción, como realidad inmediata de la existencia social, que consistiría en la emisión, distribución y consumo masivos de "objetos" tanto artísticos como no-artísticos, se había convertido en algo tan decisivo y fundamental. La tecnología del siglo XX, avanzando en multitud de campos a pasos de gigante, facilita e impone lo que sería la reproducción masiva de los objetos de consumo. Esta realidad, apoyada por el mercado, se antoja irreversible. No podemos rebelarnos en contra de ella sin convertirnos en primitivos.

No se trata, por supuesto, de incurrir en una suerte de dogmatismo tecnológico. La tecnología no es, como muchos pretenden, un simple instrumento al que se le puede conferir, al gusto del usuario, una determinada dirección; no es una intervención *neutra* en la vida social. La tecnología parece tener un sentido por sí misma, y está destinada a alterar, sin pedirnos permiso, algo más que los patrones de consumo y de conducta. Los intereses y los hábitos mentales que ella genera tienen y seguirán teniendo un peso en el destino del mundo, esto es irrecusable, pero no soy yo el indicado para detenerme en este espinoso asunto. Me basta con señalar que, nos guste o no, la tecnología ha introducido cambios fundamentales que atañen tanto a la producción como a la reproducción de la obra de arte, y que no se ve de qué modo estos cambios puedan ser anulados, en caso de que fuera deseable, en efecto, una reversibilidad, una suerte de "marcha atrás" en el desarrollo tecnológico.

La producción y la reproducción masiva de la obra de arte llegó para quedarse y lo que se impone es indagar acerca de las consecuencias que esta imposición acarrea. Desde este ángulo de la visión, se podría decir, un poco buscando los extremos, las paradojas del pensamiento, que *la sociedad capitalista es la sociedad mimética por excelencia*. Que nunca antes, por limitaciones que se comprenderán, una sociedad había dispuesto de tales recursos y potencialidades al servicio de la mimesis, esto es, de la reproducción masiva de todo tipo de cosas, *gadgets*, juguetes y productos electrónicos.

La mimesis, destronada por la ironía romántica, una ironía

⁴ Véase Miguel Méndez, *Que no mueran los sueños*. Ediciones Era, México, 1991, p. 103.



La música proporciona quizá el mejor ejemplo para ilustrar hasta qué punto la reproducción de la obra puede ser consustancial a su esencia. Es curioso, o sintomático, según quiera verse, que Benjamin, en su artículo sobre "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", pase por encima del caso de la música. La fotografía y el cine, como "novedades" de la época, acaparan su atención, y es en torno de estas dos tecnologías que elabora su seductora teoría acerca de la pérdida del *aura* en la obra artística moderna. Como caso extremo, la música podría mostrar que la reproducción no es ajena a la esencia del arte, y que dicha reproducción no equivale a un eclipse de su *aura*. No hablo, en este momento, aunque podría ser el caso, de la reproducción fonográfica; me refiero a que la música, cuando menos en Occidente, contiene dos momentos diferenciados entre sí: un momento de escritura y otro de realización. Partitura y *performance* son dos aspectos de una sola realidad sonora. ¿Qué es lo que hacen un Otto Klemperer con las sinfonías de Bruckner, o un Robert Taub con las sonatas para piano de Scriabin, sino reproducir, hasta mecánicamente, si se quiere, unas obras que habrían tallado en el silencio sepulcral de los signos unos compositores que todos respetamos? Al ejecutar una sonata, al dirigir una sinfonía, el pianista y el director de orquesta están reproduciendo una obra, y esta obra, la que escucharemos en tanto parte del auditorio, no podría llegar a nosotros sin la mencionada reproducción. La reproducción, así entendida, no devalora, no deteriora la obra de arte; al revés, es su condición de existencia. Pero lo mismo se podría decir del cine y de otras artes. La película no existe sino hasta el momento en que se reproduce, esto es, hasta el momento en que la bobina empieza a ser proyectada en pantalla. Lo mismo vale, la analogía lo autoriza, para los video-clips y otras producciones para cinta magnética.

Pero todavía más, y esta es una observación genial del mismo Benjamin, incluso ante artes singulares como el dibujo y la pintura, la reproducción modela de tal forma su existencia que estas obras, al fin, inmersas dentro de una historia, son otras o devienen otras, así sea de modo casi imperceptible, gracias al efecto acumulado de lo que sería su reproducción por medios tanto pre como plenamente tecnológicos. En una nota del artículo que aquí se comenta, Benjamin observa: "La historia de la Mona Lisa, por ejemplo, abarca el tipo y número de copias que se han hecho de ellas en los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve". Muy cierto. Pero a éstas yo agregaría las millones de copias que de esta misma obra han aparecido en catálogos, revistas y "libros de arte" durante lo que va del siglo xx. ¿Se ha pensado alguna vez qué sería del "Guernica" de Picasso sin los trillones de reproducciones que se han hecho de esta obra? ¿Sin toda la propaganda y el hechizo propiciado por los medios "parasitarios" de la publicidad impresa?⁵

⁵ También en nota podríamos agregar que los cientos de grabaciones de la sinfonía "Heroica" de Beethoven forman ya parte de la historia de esta sinfonía, y que no nos será posible escucharla en un concierto sin atender a la "memoria" o a la "huella" que han dejado en todos nosotros, incluidos el director de orquesta y los mismos músicos, las mencionadas grabaciones.

exaltadora de la individualidad y sus espasmos en las regiones de lo infinito, recobra un lugar dominante en la sociedad más anti-individualista que se pueda imaginar: la sociedad de masas. La ironía de la ironía es que la mimesis se ha convertido ahora en una presencia todopoderosa, que todo lo abarca y todo lo engulle, como un moderno Leviatán, con los férreos colmillos de su voracidad tecnológica. La mimesis, o sea, la reproducción de las imágenes y de los sonidos está en todas partes, esto es literal. ¿Qué son la televisión, la radio y el compact-disc, en efecto, sino máquinas reproductoras de imágenes y de sonidos? ¿Qué hacen sino reproducir, por miles o por millones, una cierta información prefabricada, que no se queda afuera, en las plazas o las calles, sino que penetra sin provocar escándalo en el interior de despachos, oficinas, talleres, fábricas, cuartos de hotel y habitaciones hogareñas?

La tecnología es el orgasmo (el clímax eterno y siempre en suspenso) de la mimesis. Y esta mimesis, como diría Aristóteles, es voluptuosa. Produce placer en todas partes. Y también en todas partes apacigua —sigo ubicado en los parámetros de Aristóteles— la molesta agresividad. Masivas píldoras *versus* pulsión de muerte. Baratas telenovelas y cine "de arte", video-clips y noticieros, anuncios y más anuncios, sabiamente mezclados con reportajes ecológicos, en la televisión. Juan Gabriel o Beethoven, en la radio. Los boleros de Tania Libertad o las sinfonías de Mahler o de Bruckner en el compact-disc, sin olvidar un poco de buen jazz. Se ha llegado a tal punto que hoy por hoy la obra de arte no se concibe sino como reproducción, ella misma. No es que la reproducción sea exterior a la obra de arte. Esta "exterioridad", esta contingencia, este vivir-porfuera de los medios con respecto a la obra "originaria" es sólo un sueño de los "puristas" o de los despistados.

El aura de Benjamin en el capitalismo tardío. La autenticidad, según Benjamin, es irreproducible. Según el pensador alemán: "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra".⁶ La obra de arte tiene un *origen*, esto es, brota en un lugar y un tiempo determinados; su originalidad consistiría, si entiendo bien a Benjamin, en este permanecer fiel de la obra de arte a su propio origen, en esta fidelidad a lo que hay de irrepetible en su historia, en su gestación. Dice Benjamin: "La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa".⁷

Quisiera llamar la atención acerca de la redundancia implícita en el pasaje. Es *original* lo que permanece fiel a su *origen*. Es *auténtico* lo que se confiere a sí mismo tal certificado de *autenticidad*, digo, puesto que no ha variado en el tiempo, puesto que permanece fiel al tiempo en que fue gestado. La "testificación histórica" de la obra se funda, por otra parte, en la duración o en la permanencia de la misma, y esta última, como una esencia fija, de una vez y para siempre, no es susceptible de reproducción; reproducir una cosa es alterar la fijeza prescrita por su duración interior y anterior, si se me permite decirlo, porque esta duración *anterior* es la que garantiza que la cosa no cambie a pesar de que cambie, y que permanezca (dama fiel) en un tiempo suyo de sí, sin entrar en esa corriente de ecos que alteran su autenticidad, su autoridad, la intimidad de ese origen que se confunde y es uno solo con la originalidad.

Dicho de otro modo, y para que se entienda, "la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición". He aquí el reproche decisivo, que la noción de *aura* no hará sino reforzar. Porque el *aura* es justo lo que se pierde cuando la obra se reproduce; el encanto irrepetible del *aquí* y del *ahora*, la lejanía-cercanía de esa aparición epifánica que no pueden invocar los medios mecánicos, desvinculados de la tradición, y que rompen, pues, ese *tiempo propio*, infalsificable, que circula como una sangre transparente y secreta en el sistema circulatorio de la obra de arte. La intrusión tecnológica constituiría, así, un atentado contra la *tradición*, contra el tiempo interior y exterior que la obra acumula en beneficio propio, esto es, de su "originalidad".

Lo dice Benjamin: lo que se atrofia es el aura. Explícita, por otra parte, su definición. Entiende por *aura* "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)".⁸ Con razón observa Adorno que Benjamin describe el fenómeno del aura "mediante apasionadas negaciones". El aura es lo

que *no* es repetible, ni falsificable, ni reproducible, ni apropiable en el consumo masivo. Pero estas negaciones, que quieren preservar la autenticidad de la obra, son en sí mismas algo negativo cuando se convierten en fetiche, cuando pretenden fundar una autosustancialidad de la obra, que se separaría de la vida social para afirmar su *aura*, esto es, su unicidad, por encima de cualquier otro criterio de valor. Cito en seguida las palabras de Adorno: "El fenómeno del aura de las obras de arte, descrito por Benjamin mediante apasionadas negaciones, se convierte en algo negativo cuando se afirma a sí mismo y se torna así en fingido; las obras que, producidas y reproducidas, luchan contra la espaciotemporalidad del instante quedan presas de su transitoriedad como el filme comercial".⁹

La búsqueda afanosa del aura, según Adorno, conduce a un arte todavía más efímero y más insustancial. Conduce también, si puedo invocar una anécdota, a lo que señalaba Globokar en una entrevista: que uno debe romper el disco (eran todavía tiempos del LP) después de escuchada la obra. En esta propuesta desesperada está presente la idea del aura de Benjamin. Oír una obra de arte tendría que ser una experiencia *irrepetible*, induplicable. Pero para conseguirlo, hay que volvernos como los aztecas, que al finalizar cada ciclo calendárico, rompían sus vasijas y demás cachivaches. ¿Y quién nos garantiza que el aura no aparecerá, una o varias veces, en el transcurso de la segunda, la tercera, la cuarta o la enésima ocasión en que escuchemos una grabación? ¿Quién ha dicho que la experiencia del aura es incompatible con la experiencia proporcionada por el reproductor casero?

Es cierto, la moderna tecnología, cada vez más sofisticada, y cada vez más "fiel", o más "exacta", si lo puedo decir así, constituye también una trampa en la que puede languidecer la audición artística. El compact-disc facilita la audición al tiempo que la dispensa. Como el movimiento económico de un dedo basta para hacer surgir la cascada de música, ésta, a menudo, se convierte en una especie de telón de fondo, esto es, en una facilidad cuasi-orgánica, en un ruido agradable que servirá de fondo al trabajo manual o a la conversación. Esto es prostituir, por supuesto, la audición de una obra de arte; esto es hacer del arte algo menos que un dispositivo para el entretenimiento. No desconozco que esta facilidad es perniciosa y que hace recordar, por contraste, la extensa caminata que tuvo que emprender Juan Sebastián Bach con el sólo objeto de escuchar en vivo a su maestro Buxtehude. Quiero decir, sin embargo, que por nada del mundo me gustaría que retornasen esos tiempos. A pesar de sus evidentes peligros y de sus veleidades, que soy el primero en reconocer, me quedo con mi reproductor casero. Como podría haber dicho Vasconcelos, si estuviera presente: "Por mi aura responderán mis discos." ♦

⁶ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 22. El subrayado es mío.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Trad. de Fernando Riazza. Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, p. 66.