

La web: imagen y producción de subjetividades

José Ezcúrdia

La cuestión de la producción de subjetividades en el marco de la web se encuentra estrechamente ligada a las formas de hacer experiencia que supone la imagen digital. La imagen digital, por las implicaciones psicológicas, epistémicas, económicas y políticas del soporte tecnológico en el que se sostiene, da lugar a un espacio peculiar de producción de subjetividades. ¿Cuál es la forma de la producción de subjetividades individuales y colectivas a las que da lugar la web? ¿En qué sentido la web y la propia imagen digital han venido a modificar las formas tradicionales de hacer experiencia y con ellas, de producir subjetividades? ¿Cuál es la significación de la producción de subjetividades a partir de la imagen digital, en el marco del capitalismo contemporáneo?

Para encarar estas preguntas, es pertinente recuperar el texto de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en el sentido de que no sólo ofrece una teoría de la imagen en relación a su determinación como fundamento del arte, sino que toda vez que muestra su significación como resorte interior de la producción de subjetividades, rastrea las mutaciones que ésta sufre, justo en el horizonte de su propia reproductibilidad técnica. En este marco, retomamos también algunas consideraciones de Deleuze, que a propósito del texto mismo de Benjamin, vienen a iluminar la cuestión que nos ocupa, precisamente aquella de las formas de hacer experiencia y la producción de subjetividades, en el plano de una imagen digital, que aparece como el perfeccionamiento y la evolución cumplida de la propia imagen cinematográfica.

Si bien *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* fue publicada en 1936 y hace referencia fundamentalmente al cine como dispositivo audiovisual que vino a desplazar a las tradicionales formas y funciones del arte, ofrece una serie de consideraciones que resultan adecuadas para abordar el propio tópico que nos ocupa.

Para Benjamin el arte se constituye en una imagen que posee una dimensión aurática, asociada a una epifanía o una revelación capaz de reorientar interiormente los equilibrios más profundos de la psique. El aura de un objeto está caracterizada por la aprehensión inmediata y la vivencia indiscutible de lo sobrenatural. El aura va de la mano del acontecer de una imagen numinosa que despierta una profunda emoción a partir de la cual el individuo experimenta una conversión existencial que se constituye como fuente de sentido. El aura es una suerte de revelación en la que lo sobrenatural como fondo telúrico y metafísico primordial irrumpe en la conciencia, determinándose como motor de una redención inmanente y eficaz.¹

El arte, señala Benjamin, se inserta en un rito que propicia la propia epifanía de la imagen en la que se articula. El rito es la satisfacción de un culto por el que la conciencia se religa lo sobrenatural y lo sobrenatural se afirma en la conciencia, justo bajo el horizonte de sentido y el tenor existencial que supone el aura: aura, rito y culto, se encabalgan dando lugar a la función psíquica fundamental del arte como magia en lo que lo invisible se hace visible, en el que lo divino entra en el campo de lo humano, y lo humano, se diviniza.

Esto quiere decir que para Benjamin:

Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras; el valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual.²

1. “¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de aura? Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos, o el ‘contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh’, el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de *V-effekt* o ‘efecto extrañamiento’ —diferente del descrito por Brecht— que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad netamente física de su presencia material”. Cfr. Bolívar Echeverría, “Introducción” en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México, 2003, p. 15.

2. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 50.

El arte como epifanía se constituye como ámbito capital alrededor del cual se organizan el rito y el culto. El arte como magia aparece como pilar mayor de un aparato psíquico que se da forma a sí mismo, nutriéndose del fondo espiritual de los símbolos vivos que lo alimentan.³ El rito y el culto promueven el florecimiento de la imagen numinosa en el terreno de la psique. El individuo y la comunidad se congregan alrededor del culto a una imagen. Este culto es el cultivo del propio aparato psíquico como fondo metafísico, que da lugar al desarrollo de una tradición: el arte como magia se despliega en una tradición, que hace de cada retorno a su origen, la satisfacción de un proceso creativo. Toda tradición viva y fértil es una tradición artística, en la medida que goza de un aura que es la experiencia de lo oculto en el dominio de una singularidad, que es autenticidad.⁴ Una cita de Benjamin nos lo aclara:

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico.

[...] El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición. Y esta tradición, por cierto, es ella misma algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante.⁵

3. José Luis López de Lizaga, "Walter Benjamin y los dos paradigmas de la teoría crítica" en *Nexo, revista de filosofía*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, p. 17: "Pero se trata aquí de una expresividad que no se funda en una intención de expresar, o si se quiere, de una expresividad que no remite a un sujeto que se expresa. En rigor, el lenguaje objetivo, el lenguaje de las cosas, no expresa nada, o nada distinto de sí mismo: ¿Qué comunica el lenguaje? Comunica la esencia espiritual que le corresponde. Es fundamental saber que esta esencia espiritual se comunica en el lenguaje, y no por medio del lenguaje. No hay, pues, quien habla el lenguaje [*Sprecher der Sprache*], si con esta expresión nos referimos a quien se comunica por medio de estos lenguajes".

4. Natalia Radetich Filinich, "El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin" en *Argumentos*, 68, enero-abril, 2012, p. 18: "A juicio de Benjamin, la producción de imágenes se encontraba orientada hacia la consecución de una serie de fines práctico-mágicos; el objeto de la producción artística era "ante todo un instrumento de la magia" y, como tal, estaba al servicio de un culto: es en el ámbito de la experiencia ritual en donde la obra agotaba su alcance e intención. El valor de culto es definido por Benjamin a partir de la noción de *aura*. El aura, dice en una formulación a primera vista extraña, es el apareamiento único de una lejanía, por más cerca que pueda estar".

5. Benjamin, *op.cit.*, p. 44-49.

Toda tradición, apunta Benjamin, goza de un imagen dotada de aura que es la afirmación de lo auténtico en la experiencia. Creación es autenticidad, en tanto epifanía productiva que puede dar lugar a un canon dinámico, que se renueva a cada paso, justo como tradición que vierte a golpes de revelación al espíritu en la singularidad de la experiencia estética.⁶ El arte es una mística sensible, el instante mismo en el que el fondo oculto e inexpressable que recorre lo real, se abre a la conciencia en una imagen disipativa, que es a la vez fundamento de la comunidad, y de la tradición inserta en la propia vida e historia de la comunidad. La imagen numinosa del arte, da lugar a una producción de subjetividades ordenada por una tradición que es motor de una comunidad viva.

Benjamin subraya que la imagen aurática es esencialmente esotérica, es decir, una imagen que tiene en su ocultamiento y su fugaz manifestación una de sus notas características. El aura es de suyo casi inaprehensible y casi inexpressable, en la medida que se ordena como lo oculto que se hace manifiesto, como lo esotérico que en un destello cobra una dimensión exotérica, para volverse a cubrir en su manto de silencio y misterio.

Por ello:

La producción artística —dice Benjamin— comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan y no en que sean vistas. El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus. El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la celda; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año, ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel de suelo.⁷

6. Cfr., Rut Pellerano, “Capas, o el modo de atravesar experiencias. Walter Benjamin” en *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 3, 18, 2008, p. 9: “La utilización de imágenes mesiánicas es frecuente en los escritos de Benjamin. Esta impronta, evidente en sus escritos de juventud, se desdibuja u oculta retornando con fuerza en sus últimos escritos. En esta reflexión teológica la formación de Benjamin estaba orientada hacia las categorías de la tradición judaica, mostrando un interés claro por la especulación teológica sin ningún interés por hacer teología. Los conceptos de revelación y redención, desde esta perspectiva, son claves en los análisis teóricos de Benjamin”.

7. Walter Benjamin, *ibidem*, p. 53.

Para Benjamin el aura que rodea el objeto artístico, es expresión de una función psíquica fundamentalmente arcaizante. El arte es un proceso poético, en el que una intuición como develación evanescente se resuelve a la vez como nexo inmediato de la psique con su principio genético y afirmación de ese principio genético en la psique. El arte se encuentra a la base del aparato psíquico, como estructura inaudita e inmemorial que irruptiva e intempestivamente vincula desde su radical ocultamiento toda tradición viva a la noche de los tiempos, y al origen mismo de la cultura.

Ahora bien, Benjamin lleva a cabo una suerte de arqueología del arte, para rastrear las fallas y los desplazamientos que paulatinamente, lo van despojando de su propia dimensión aurática, para satisfacer diversos fines de orden político-social. Iglesias, tribus, clanes, aparatos de Estado de diversa factura, etc., se tejen a lo largo de la historia sobre la matriz simbólica que ofrece el arte. Tótems, escudos, blasones, banderas, toda vez que se apoyan en imágenes que poseen su origen en una experiencia aurática, sirven a los usos de un poder que tiene a la política como instrumento.

Las imágenes provistas de aura que ofrece el arte, cambian de valor en la medida que son del uso de la política: el valor de culto, se mezcla y se reformula bajo el horizonte de una práctica política, que se ampara en el propio carácter aurático y numinoso del arte mismo. Reyes, sacerdotes y gobernantes, afirman su poder con la pantalla pública de símbolos e imágenes que no obstante tiene su origen en la magia y el contacto con lo sobrenatural, cambian de naturaleza, al estar al servicio de la determinación de la estructura del orden social.

En este sentido, apunta nuestro autor, la orientación oculta del arte, se ve trastocada por la propia exhibición que exige la función política. El ejercicio del poder requiere la exhibición sostenida de la figura artística, de modo que ésta ve cancelada el misterio y la propia autenticidad en la que se constituye como tal.⁸

8. Natalia Radetich Filinich, “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin” en *Argumentos*, 68, enero-abril, 2012, p. 16: “Benjamin entrevió en la obra artística en la era de la técnica moderna, una posibilidad de emancipación social. Así, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* nos sitúa en una perspectiva en la que arte y política aparecen bajo el ángulo de su indisoluble relación. El mismo Benjamin había expresado su determinación de “dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, [...] evitando toda relación no mediada con la política”. Es precisamente esta reflexión sobre el arte mediada por lo político la que articula los temas centrales del texto que nos ocupa: valor de culto / valor de exhibición; obra aurática / obra profana; autenticidad / reproductibilidad; ritual / política; primera técnica / segunda técnica, son categorías que, como veremos más adelante, pretenden subrayar el carácter político de la obra de arte postaurática”.

Benjamin escribió:

Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos.⁹

Asimismo suscribe:

En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual—un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte— así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas.¹⁰

La política, en la medida que requiere del criterio de la exhibición para asegurar su ejercicio, sustrae a la obra de arte la dimensión oculta que acompaña su autenticidad y su carácter numinoso. La epifanía que nutre interiormente el valor de culto de la obra de arte, se ve desustancializada por una acción política y simbólica destinada a crear una estructura social determinada: la exhibición y la publicidad característica de la política, contravienen la experiencia mágica esotérica en la que se cifra el aura del objeto artístico. La política ofrece una falsa conversión existencial, pues implica no el vínculo de la conciencia con su propio principio genético, y la afirmación de ese principio en la conciencia, sino el vínculo con un símbolo o una imagen cuya función es fundamental en la articulación de la jerarquía o el escalonamiento del tejido intersubjetivo que hace posible un ejercicio efectivo del poder. La producción de subjetividades que suscita la política, si bien se vale de símbolos e imágenes cuyo origen es la experiencia estética asociada a la dimensión aurática de la obra de arte, hace de dichos símbolos e imágenes instrumento de la formación de un cuerpo social dócil al ejercicio mismo del poder político que lo moldea.

9. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003, p. 52.

10. Benjamin, *op.cit.*, p. 54.

A nuestro modo de ver Walter Benjamin rastrea el estado de la obra artística, desde su génesis misma en la conciencia, hasta su determinación bajo el horizonte de la política. Para decirlo con Bergson, la obra de arte se constituye como un mixto entre aura y exhibición, entre autenticidad y política. La producción de subjetividades asociada a la imagen artística oscila entre los polos de una tradición viva que es fuente de comunidad y un orden político que es mera jerarquía y obediencia. Es en este punto, que Benjamin introduce la cuestión de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, en tanto plano fundamental que interviene y modifica de raíz tanto su propia dimensión aurática, como su propio rendimiento político. La repetibilidad técnica de la imagen, modifica radicalmente la forma de producción de subjetividades en el seno del orden social. Benjamin, al sopesar los impactos en las formas de hacer experiencia¹¹ que implican la emergencia de la fotografía y el cine, realiza sendos cuestionamientos que nos ayudan a plantear el problema que nos ocupa: ¿En qué sentido la web se constituye como espacio de producción de subjetividades? ¿Cuál sería la caracterización de la subjetividades que produce la web, si ésta es prolongación natural de la fotografía y el cine? ¿Cómo se determinan tanto la práctica política, como la experiencia a las que da lugar la web, si ésta se afirma como la cúspide del perfeccionamiento de la reproductibilidad técnica de la imagen?

En una primera instancia, para Benjamin, la reproductibilidad técnica, al introducirse como condición fundamental de la propia imagen artística, cancela su esencia misma. Nuestro autor señala la definitiva negación de la autenticidad y la dimensión aurática del arte, dada por su reproductibilidad técnica. Si la política atentaba ya contra dichas características del arte, asociadas a su función mágica, la reproductibilidad técnica de suyo implica negar definitivamente justo la singularidad de la epifanía inexpressable, en la que se articula.

Benjamin ha escrito:

Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir:
lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad

11. Rut Pellerano, *op. cit.*, p. 8: “Benjamin partirá, en sus escritos tempranos, de la distinción de dos conceptos. La *Erlebnis*, entendida como mera experiencia rutinaria, es distinguida de *Erfahrung*, es decir, de una práctica de la experiencia en un sentido profundo. Mientras que la vivencia está relacionada íntimamente con la novedad, la sensación y lo efímero, la *Erfahrung* remite a lo que permanece”.

técnica es su aura. Es un proceso sintomático, su importancia apunta más allá del ámbito del arte.¹²

La reproductibilidad técnica niega la dimensión aurática del arte. El rito, el culto, la autenticidad, el carácter esotérico, así como el papel fundante y renovador de la tradición, propios del arte, se ven negados en la medida misma que la reproductibilidad técnica es incapaz de dar lugar a la epifanía y a la visión de lo sobrenatural, en la que la imagen artística finca su forma.

Estos planteamientos cobran relieve y ganan inteligibilidad, cuando Benjamin señala que la imagen artística, al constituirse bajo el régimen de su propia reproductibilidad técnica y ver negada su dimensión aurática, encuentra una nueva orientación: satisface la exigencias estéticas que supone la emergencia de una sociedad de masas. El horizonte de experiencia que implica la reproductibilidad técnica de la imagen, es el revés de la configuración de un nuevo tipo de subjetividad que se resuelve como masa social. La reproductibilidad técnica de la imagen es la causa formal y eficiente de la producción de una sociedad masificada, avocada a consumir imágenes que carecen de aura.¹³

Benjamin señala al respecto:

Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual decadencia del aura. Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. Esto es: “acercarse a las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la

¹². Benjamin, *op.cit.*, p. 44.

¹³. Natalia Radetich Filinich, *op. cit.*, p. 17: “Benjamin percibe que, de manera recíproca a las profundas transformaciones de la técnica y sus múltiples conquistas, la vida social ha sufrido una metamorfosis que, como veremos más adelante, se manifiesta de manera privilegiada en la emergencia de las masas. El autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, descubría en su tiempo un momento de transformación en el que técnica y sociedad se encontraban en una relación particular. Para comprender cuáles son los rasgos constitutivos de esta nueva relación es necesario exponer uno de los puntos medulares del texto de Benjamin: la distinción entre aquello que denominó *valor de culto* y *valor de exhibición*”.

recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.¹⁴

La emergencia de aquellos dispositivos tecnológicos que articulan interiormente la imagen artística desde el horizonte de su reproductibilidad, da lugar a una negación de su carácter aurático, que es capital en su nueva configuración como objeto de consumo en la sociedad de masas. La sociedad se masifica en la medida que se ve privada de la experiencia de la singularidad asociada a la participación en una tradición viva, que tiene a la experiencia misma del aura como núcleo. La repetibilidad técnica de la imagen, la eliminación de su carácter aurático, va aparejado a la promoción de una nueva producción de subjetividades, en la que un creciente proceso de masificación aparece como columna vertebral. ¿Cuál es el dispositivo político característico que ordena a la emergente sociedad de masas? ¿En qué sentido el ejercicio del poder político se ve condicionado por la reproductibilidad técnica de la imagen?

Benjamin atestigua la vuelta de tuerca que supone el fascismo en relación a la conformación de la sociedad capitalista. El capitalismo, como modo de producción que implica la privatización de los medios de producción y la formación del proletariado como mera fuerza de trabajo asalariado, tiene en la emergencia de la propia reproductibilidad técnica de la imagen, un punto de inflexión, que es el corazón del fascismo, que justo en la producción de subjetividades masificadas, encuentra uno de sus rasgos fundamentales. La nueva sociedad de masas hace del consumo de imágenes el revés de una conciencia acrítica incapaz de plantear el problema de la posesión de los medios de producción. La nueva sociedad de masas inhabilitada para experimentar la dimensión aurática del arte, es figura fundamental de un fascismo en el que se resuelve la renovada sociedad capitalista.

Nuestro autor señala que:

En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias

¹⁴. Benjamin, *ibidem*, p. 47.

y especulaciones dudosas. Para lograr ese efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario; ha puesto a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas, ha organizado consultas populares, ha convocado concursos de belleza. Todo ello para falsificar, por la vía de la corrupción, el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase. Lo que rige para el fascismo en general rige por ello también en particular para el capital invertido en el cine; con él, una necesidad indispensable de nuevas estructuras sociales está siendo explotada secretamente para beneficio de una minoría de propietarios. La expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado.¹⁵

De igual modo afirma:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene su meta puesta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia la estetización de la vida política.¹⁶

La reproductibilidad técnica de la imagen, al cancelar de raíz el aura de la obra de arte en aras de una exhibición que es instrumento de la política, conforma una masa proletaria acrítica que es fundamental en el desarrollo de la sociedad capitalista. La estetización de la política a la que da lugar la imagen técnicamente reproduci-

15. Benjamin, *ibidem*, p. 78.

16. *Ibid.*, p. 96.

da, se traduce en un proceso de automatización o una suerte de adiestramiento y normalización social: la fotografía, el periódico, el cine, la televisión, al garantizar la repetibilidad ilimitada de imágenes desprovistas de una dimensión aurática, son el cimiento psicológico de la conformación de una sociedad de masas, en la que el consumo mismo de imágenes es condición fundamental del reflejo y autómeta sostenimiento de la economía capitalista, con la consiguiente distinción entre la burguesía dueña de los medios de producción y el proletariado en tanto mera fuerza de trabajo asalariado. Capitalismo, industria de la imagen y sociedad de masas, aparecen como figuras que se penetran mutuamente, esclareciendo la forma del propio capitalismo, en tanto fascismo.

Benjamin subraya en relación a este punto:

Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones es la realidad cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato —que él tiene derecho de exigir en la obra de arte— precisamente sobre la base de su interpenetración más intensa con ese aparato.¹⁷

La producción de subjetividades capitalista es expresión de una industria cinematográfica gobernada por un aparato económico-político que encuentra en las propias subjetividades que produce, el principio de su sostenimiento. La masa acrítica de la sociedad capitalista, al ver la realidad y verse a sí misma, a través de la industria de la imagen, no ve otra cosa que la propia imagen que le ofrece la burguesía, dueña de dicha industria y del conjunto de los medios de producción: el proletariado se masifica bajo el espejo de la imagen técnicamente reproducida, satisfaciendo el diseño de las clases sociales en las que se articula el orden capitalista.

Para Benjamin, el cine, en tanto paradigma de la reproductibilidad técnica de la imagen artística, encuentra su sostén y se desarrolla en el seno de una economía de mercado, que cancela de origen todo intento por reorientar su propia función político-

17. Benjamin, *ibidem*, p. 81.

social. La reproductibilidad técnica de la imagen implica un aparato político-económico que corta de raíz una utilización revolucionaria del cine, que pudiese colocar entre signos de interrogación la estructura clasista del fascismo capitalista.

Porque, a causa del capital invertido en el cine, —escribe Benjamin— las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es que el culto a las estrellas promovida por él conserve aquella magia de la personalidad —misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que el brillo dudoso de su carácter mercantil—; sino también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase.¹⁸

Según nuestro autor, el cine y la fotografía, al suponer un aparato económico-político que tutela su forma técnico-repetible, no sólo cancelan la experiencia del aura como corazón de una tradición viva, sino que inhiben a su vez el ejercicio de toda función crítica relativa a las relaciones de explotación y las asimetrías entre la burguesía y el proletariado. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es para Benjamin signo fundamental de una sociedad fascista, en la que la crítica y toda perspectiva revolucionaria se ve eliminada de la conciencia individual y colectiva. Automatismo, normalización, y conciencia acrítica, son aspectos de las subjetividades que produce la imagen técnicamente reproducida, en tanto momento fundamental de la sociedad capitalista.

Es en este contexto que Benjamin pone su atención en uno de los rasgos mayores del capitalismo fascista y su vertebración en la sociedad de masas: el proletariado hace del consumo de imágenes no sólo el principio de su propia esclavitud, sino también el motor del sostenimiento de una economía de guerra, que paradójicamente se ampara y cobra energías a partir de un clamor popular. La masa obrera empobrecida es entusiasta militante de un proyecto fascista capitalista, que en la guerra y el imperialismo, encuentra una vertiente fundamental para desahogar el propio desarrollo tecnológico-científico en el que se despliega. Benjamin nos dice:

Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política
culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra y sólo

18. *Ibid.*, p. 74.

la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad.¹⁹

La guerra cobra una forma peculiar en la época de la imagen reproducida técnicamente, en el sentido de que se funda en un movimiento de masas, que moviliza la industria militar: la masa acrítica proletaria, hace de la identificación entre el consumo de imágenes, la servidumbre voluntaria y el trabajo asalariado, el resorte interior de una guerra de carácter industrial, que aparece como signo distintivo del fascismo capitalista. El proletariado en tanto masa acrítica, en lugar de cuestionar la explotación de la cual es objeto, se vuelca ciega al fervoroso apoyo de una guerra imperialista, que enriquece a la propia burguesía que lo oprime al quitarle no sólo el plusvalor producido de su trabajo, sino también la posesión efectiva de los medios de producción.

Para Benjamin, la salida al terrible estado de cosas que implica la economía fascista capitalista estaría dada por un proletariado que gozase de la cabal posesión de los medios de producción y de la propia industria de la imagen. Un cine que afirma su vocación crítica y una industria propiedad del pueblo, evitarían la degradación de éste en masa pauperizada, y por el contrario, darían lugar a una sociedad sin clases. La estetización de la política, cedería su lugar a la politización del arte: el comunismo capaz de colectivizar la reproducción técnica de la imagen, de este modo, es para Benjamin la salida y la solución natural a las contradicciones y al aberrante destino de la humanidad que encarna el capitalismo.²⁰

¹⁹. *Ibid.*, p. 97.

²⁰. Natalia Radetich Filinich, *op.cit.*, p. 25: “Lo que Benjamin tomaba al pie de la letra no eran las promesas de los cuentos infantiles sino la necesidad expresada por Marx de transformar el mundo. Benjamin exigía del trabajo intelectual que asumiera la tarea urgente de la transformación de las relaciones sociales. Y es esa exigencia la que Benjamin asume como propia. El texto de Benjamin no sólo aparece como un intento de comprensión teórica de los problemas desplegados a lo largo de su trabajo sino que pretende, además, mostrar las condiciones de posibilidad de un uso distinto de la técnica y hacer, con ello, una invitación a la urgente transformación de las relaciones sociales”.

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.²¹

Para Benjamin, la reproductibilidad técnica de la obra de arte, ha de encontrarse al servicio de una toma de conciencia del proletariado, respecto a sus efectivos derechos sobre los medios de producción. Dicha toma de conciencia, implicaría una politización de arte, que plantaría cara justo a una estetización de la política, por la cual el propio proletariado impulsa ciegamente su forma como masa esclava, y como momento fundamental del sostenimiento de la industria de la guerra.²²

Frente al capitalismo fascista, Benjamin ofrece la vía del comunismo.²³ El comunismo como sociedad sin clases en la que la colectivización de los medios de producción aparece como divisa principal, es objeto de la tarea política del arte. El arte, en la época de su reproductibilidad técnica, tiene como meta fomentar las fuerzas revolucionarias que han de posibilitar la construcción de la sociedad comunista. Para Benjamin, la repetibilidad técnica de la obra de arte ha de liberarse de su sujeción al aparato económico-político del fascismo, para impulsar desde dentro una dictadura del prole-

21. Benjamin, *op.cit.*, p. 99.

22. Cfr. Echeverría, 'Introducción' en Benjamin, *op.cit.*, p. 28: "Con la estetización que el fascismo introduce en la política, la humanidad autoenajenada, transubstanciada en esa entidad que Marx llamó "el capital o sujeto sustantivo", llega a tal grado la autoenajenación, que se vuelve una espectadora capaz de disfrutar estáticamente su propia aniquilación. El comunismo, cuyo proyecto histórico dirigido a revertir esa enajenación, responde al fascismo con la politización del arte".

23. Radetich Filinich, *ibidem.*, p. 21: "Para Benjamin, el cine nos enseña a los hombres cómo es posible mantener con la técnica una relación en la que la humanidad, en vez de verse disminuida, se afirma. En contra de la doctrina del arte por el arte, Benjamin piensa que el cine desempeña un papel vital al ejercitar "a las masas en el uso democrático del 'sistema de aparatos' [y al prepararlas] para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia". Cfr., Horacio Daniel Delbueno, *Walter Benjamin, redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria, Fundamentos en Humanidades*, XI, II, 2010, p. 33: "En sus *Tesis sobre Filosofía de la Historia* recurre a la teología, además del marxismo, para rever el pasado en un sentido revolucionario, recuperando al proletariado como el sujeto histórico de los cambios por venir. Este sujeto, atravesado por la labor cultural materialista, es necesario que conjugue conocimiento teórico con una praxis política transformadora".

tariado que ha hecho efectiva su misión histórica, en términos de la satisfacción de un proceso de humanización, vinculada directamente a la esfera de la lucha de clases y la construcción de una sociedad justa.

Llegados a este punto, podemos hacer algunas consideraciones en el ámbito del problema que nos ocupa, relativo a la forma de la propia producción de subjetividades en la web.

Como decíamos al inicio de este texto, Benjamin escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en 1936, tres años antes de que iniciara la Segunda Guerra Mundial. Hitler, que había ascendido al poder en 1934, diseña junto con Goebbels, su ministro de propaganda, un aparato de ideologización de las masas, que va más allá de los límites de la Alemania nazi, y se constituye como matriz y pauta de la evolución histórica del capitalismo mundial: la carrera armamentista durante la Segunda Guerra Mundial, la gestión de los diversos frentes de la Guerra Fría, así como el proyecto imperialista estadounidense después de la caída del Muro de Berlín, alcanzan su completa inteligibilidad en la propia oposición Goebbels-Hollywood, que muestra justamente la peculiar relación interior entre la industria de la imagen, la propia formación e ideologización de masas, y la industria militar, que hace del fascismo, la renovación del capitalismo.

Deleuze subraya en su texto *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*:

El libro de Krakauer, *De Caligari a Hitler*, tiene el interés de mostrar en qué forma el cine expresionista reflejaba el ascenso del autómatas hitleriano en el alma alemana. Pero este punto de vista era todavía exterior, mientras que el artículo de Walter Benjamin [*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*] se instalaba en el interior del cine para demostrar de qué modo el arte del movimiento automático (o, como él decía de manera ambigua, el arte de reproducción) debía coincidir con la automatización de las masas, la puesta en escena de Estado, la política convertida en "arte": Hitler como cineasta... y es verdad que, hasta el final, el nazismo se piensa en competencia con Hollywood.²⁴

24. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 349.

Los polos Hitler-Hollywood constituyen un eje rector de un capitalismo que hace de la reproductibilidad técnica de la imagen, uno de los momentos fundamentales de su renovación tanto en lo relativo a su orientación clasista, como a su vocación bélica e imperialista. El capitalismo avanzado tiene su modelo en un fascismo que se sostiene en la estrechísima relación entre la producción de subjetividades masificadas, la sociedad de clases y la guerra como corazón del proyecto imperialista. Deleuze ve en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la clave para analizar y descifrar el problema de la imagen en la encrucijada de su repetibilidad técnica y el desarrollo mismo del capitalismo, en tanto fascismo.

En mi opinión, Benjamin, al tomar al cine como paradigma de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, establece una serie de criterios analíticos, que son extensivos para la web. La web, en sus rasgos fundamentales, a pesar de la grandísima variedad de contenidos que vehicula y las diversas formas comunicativas que inaugura, es instrumento de una economía capitalista que toda vez que se vuelca a la producción de subjetividades que asumen y reproducen la estructura económica y política de la sociedad de clases, tiene a la guerra como una de sus prioridades fundamentales. E-mail, Chat, Facebook, WhatsApp, links y páginas de diversa orientación, la articulación de redes sociales en sus múltiples formas y plataformas, aunque en gran medida apunten a fines educativos, artísticos o políticos que se resuelvan en la producción de subjetividades con un talante crítico y aun revolucionario, en última instancia giran en torno a las directrices de una imagen técnicamente reproducida que se ve tutelada por los marcos psicológico y políticos que acompañan a la economía de mercado. Las grandes compañías que detentan la posesión y el diseño de la web, hacen de ésta en todas sus modalidades una herramienta vigilada y controlada de la legitimación de la estructura político-económica del capitalismo, a través de la determinación de horizontes de experiencia que se ordenan justo en el compulsivo y reflejo consumo de imágenes técnicamente reproducidas, que se resuelven como fuente de una conciencia social acrítica y una producción de subjetividades normalizadas, domesticadas y autómatas.

Deleuze, siguiendo las pistas de Benjamin, señala la nuevas formas de articulación del capitalismo mundial, bajo la forma de una imagen cinematográfica que se ha desplazado al horizonte de la imagen digital. En este sentido, apunta el filósofo francés, la figura del líder carismático (Hitler), ha cedido su lugar a la de “decididores” anónimos, capaces de programar tanto la forma de ilimitadas aplicaciones cibernéticas, como la

propia conciencia dócil y acrítica de las nuevas masas de consumidores, que en sus variadas configuraciones sociales y comunicativas, aparecen como legiones de videntes autómatas y sonámbulos, ávidos de imágenes digitales.

Deleuze nos dice al respecto:

Indudablemente, se impone un retorno al punto de vista extrínseco: la evolución tecnológica y social de los autómatas. Los autómatas de relojería, pero también los autómatas motores, los autómatas de movimiento, en suma, dejaban su sitio a una nueva raza, informática y cibernética, autómatas de cálculo y de pensamiento, autómatas de regulación y feed-back. El poder también invertía su figura y en lugar de converger hacia un jefe único y misterioso [Hitler], inspirador de los sueños, regulador de las acciones, se diluía en una red de información donde unos “decididores” administraban su régimen, su tratamiento, su *stock*, a través de encrucijadas de insomnes y videntes.²⁵

Las reflexiones de Benjamin y Deleuze guardan una clara vigencia en la fase actual del capitalismo, en la que un fascismo light que no por menos evidente es menos brutal, dirige los medios de comunicación, la industria cultural y de la imagen, y la propia web, con vistas al enaltecimiento de una burguesía transnacional; al control, gestión y exterminio de poblaciones pauperizadas; al uso suicida de los recursos naturales; y a la propia guerra, como directriz fundamental de la política internacional. La web, en lo esencial, siguiendo las claves del pensamiento de Benjamin y las consideraciones de Deleuze, ha venido a profundizar el horizonte de experiencia y el papel fundamental que reviste la imagen reproducida técnicamente en el capitalismo fascista contemporáneo.

Si asumimos la politización del arte, como superación de la estetización de la política, ¿alguien podría sostener que la web tiene como meta cultivar una conciencia crítica? ¿Acaso la propia web, por su financiamiento y su diseño, al afirmarse como instrumento de producción, programación, vigilancia y control de subjetividades masificadas, puede ser utilizada para promover la construcción de una sociedad sin clases? ¿Alguien puede afirmar que el Internet en sus diferentes aplicaciones y platafor-

²⁵. Deleuze, *op. cit.*, p. 351.

mas, ha contribuido inequívocamente a fortalecer el tejido social, eliminar la pobreza, frenar el deterioro ambiental y dar lugar a la construcción de una sociedad justa? ¿Acaso la masa en tanto masa, puede hacer del principio de su masificación —la web— el instrumento de su emancipación?

Por otra parte, podemos preguntar: ¿La web es capaz de propiciar la epifanía de lo sobrenatural en la singularidad del aura? ¿La web en alguna medida puede dar lugar a una imagen numinosa que sea fundamento de la magia por la cual el hombre alcanza una conversión existencial que se concibe como una forma de redención inmanente, ligada justo a la vivencia inmediata de lo sobrenatural? ¿Alguien se atrevería a sostener que la web es el recorte o el templo en el que lo invisible se hace visible, en el que la imagen como develación viene a propiciar un culto? ¿La web es capaz de dar lugar a una tradición viva, en la que la experiencia de la contemplación de una imagen numinosa, elimine o al menos limite el uso estetizante y público de la imagen, ligada al ejercicio del poder? ¿Acaso el horizonte de experiencia al que da lugar la web, no es otro que el de la producción de subjetividades masificadas, carentes de autenticidad, ajenas a la pertenencia y recreación de una tradición viva?

Aquí vale el comentario de Bolívar Echeverría sobre el destino de la obra de arte, en el pensamiento de Benjamin, para hacer patente la imposibilidad de la web para dar lugar a una experiencia mística-estética: el arte, en el marco mismo de su reproductibilidad técnica, ve cancelada la experiencia aurática y de lo sobrenatural que lo caracteriza. Echeverría escribe:

El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el ‘valor para el culto’, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.²⁶

26. Echeverría, *op.cit.*, p. 16.

La web, en nuestra época, desde nuestro punto de vista, cancela de raíz toda experiencia superracional asociada a la contemplación de una imagen numinosa capaz de dar lugar a una conversión existencial y fundar o renovar una tradición viva. La imagen artística en la web cede su lugar a una reproductibilidad técnica que se perfecciona y multiplica, tutelando la formación de subjetividades masificadas, incapaces de darse forma a sí mismas, justo a partir de la incorporación de contenidos inconscientes que se revelan como fuente de sentido y suficiencia existencial.

En suma, si aceptamos la concepción benjaminiana del arte como una experiencia del aura que implica la epifanía de lo sobrenatural, la web, en principio, se muestra como horizonte de producción de subjetividades estériles, inhabilitadas para hacer una toma de contacto con su propio principio vital. Si, por otra parte, concebimos la politización del arte, como resorte para superar una estetización de la política que es el motor de la formación de la sociedad de masas, la producción de subjetividades que tiene lugar en la web, desde luego, ha sucumbido al propio diseño social ordenado por el complejo económico-industrial que la financia y gobierna.

La web, tanto en lo que se refiere a la dimensión esotérica del arte, como a una posible función política dada por la conquista de una conciencia crítica, respondería al diagnóstico benjaminiano. El capitalismo en su fase neofascista encontraría en la web un dominio de renovación. La producción de subjetividades a la vez masificadas y esclavas, sería así el fruto de la web, en tanto perfeccionamiento de la imagen técnicamente reproducida.