

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Caracas: El Estilete, 2015.
Introducción, traducción, notas y añadidos de Luis Miguel Isava.

Álvaro Contreras
Instituto de Investigaciones Literarias
Gonzalo Picón Febres, Mérida
Correo electrónico:alconber@gmail.com

Es sabido que para Walter Benjamin la lectura, prosiguiendo acaso el pensador alemán esos juegos de conjugación y disociación de imágenes presentes en los experimentos ópticos de los surrealistas franceses, adquiere el significado de un extraño proceso de percepción que puede extenderse más allá del mismo acto de leer, como si el acto de percibir, escribir o leer contuviera un archivo de vivencias, de informaciones, pero también como si en la experiencia de leer, algo permaneciese como no experimentado, olvidado. Qué es precisamente eso no experimentado, no vivido en toda lectura. El acto de leer no significa comprender el texto en su dimensión temática, tampoco ponerse en busca de un remoto u oscuro sentido, subrayando como relevantes, con un fin meramente expositivo, aquellos elementos o episodios que rodearon la producción de la obra; significa, por el contrario, producir *relaciones de semejanza inmateriales* que rebasen el plano de lo sensible, pensar la lectura por la diferencias que instaura y de las cuales es portadora. Indica, en una palabra, concebir la actividad de leer y escribir como archivo de esas semejanzas no sensibles, imaginar que el significado se produce por la no identidad de las cosas, postular la visión del lector crítico como un “paleógrafo ante un pergamino” dispuesto a descifrar lo inmaterial del lenguaje. Esto, que podría pasar por una dimensión mágica de la lectura, alcanza su verdadera medida temporal si insertamos la reflexión sobre las semejanzas en otro nivel, aquel que hace del texto un objeto doble: en un plano lo literal escrito, actuando como *fondo*, y en el cual se manifiesta lo enigmático; en otro, lo contextual incluido en los sonidos de las palabras, del cual emerge el archivo de las semejanzas.

Todo acto de lectura, asegura Benjamin, estaría abierto a estos dos estratos regidos por los sentidos de lo profano y lo mágico: el escolar que activa en el libro una sola dimensión, y el astrólogo que lee la posición de los astros en el cielo y, al mismo tiempo, lee, en esa posición, el futuro o el destino.

La imagen cultural del libro propuesta por la editorial *El estilete* en la edición de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, de Walter Benjamin (Introducción, traducción, notas y añadidos de Luis Miguel Isava), bosqueja la idea de un lector definido no sólo por su entendimiento sino como alguien dispuesto a descubrir en la misma estructura textual esos modos profanos y mágicos de leer. Se trataría de demostrar las implicaciones estéticas (¿y arqueológicas?) en el diseño de estos diversos niveles de lectura, la forma en que estos distintos planos actúan como posiciones de sentido y nos llevan a profundizar en las particularidades de cada nivel, de modo que en cada uno de ellos emergiera una nueva significación del texto *original*. Siguiendo este enfoque interpretativo, en la edición que nos presenta Isava del ensayo de Benjamin, es posible distinguir la presencia de tres niveles de lectura, imaginados cada uno como estancias de un lector crítico; niveles donde se ha sedimentado un tiempo histórico, y adonde el lector parece guiado por ese impulso arqueológico del traductor. Un primer estrato da acceso al “ya legendario y justamente célebre ensayo de Benjamin” (palabras de Isava). En ese horizonte estaría contada la historia de un texto que ha sido estudiado por sus aportes teóricos sobre el arte, la estética y la política, cada uno de estos campos atravesados por el interés material sobre lo técnico. Se podría incluso imaginar que en este plano localizamos aquellos desencuentros que el ensayo de Benjamin suscitó entre sus amigos. Alguien pudiera configurar su propio archivo, duplicar la tarea de Isava y, en un gesto contrastivo, diferenciar y valorar la presente traducción con otras existentes en castellano (desde aquella lejana de Jesús Aguirre hasta la más reciente de Alfredo Brotons Muñoz); disponer en ese mismo plano las cuatro versiones de este ensayo (una de ellas en francés, en traducción del *disidente* Pierre Klossowski), adjuntar la correspondencia privada entre Horkheimer, Adorno y Benjamin, donde resaltan las opiniones

sobre la dimensión ideológica y estética de este ensayo; anexas incluso aquellos artículos donde Horkheimer (“Egoísmo y movimiento liberador”, 1936) y Adorno (“Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, 1938) plantean desde un punto de vista teórico sus desacuerdos respecto al ensayo de Benjamin. Podemos apuntar entonces que una parte de las preguntas sobre la recepción de este ensayo está implícita en la concepción de este nivel como modelo cognitivo, un nivel donde es posible elaborar formalmente una historia de este ensayo, una arqueología de sus traducciones y polémicas. Bajo esta superficie textual encontramos un segundo horizonte que hace visible las lecturas y los asedios del propio Benjamin a su trabajo. El resultado es el montaje de una serie de citas y fragmentos adicionales dirigidos a iluminar aquellas zonas que en otras ediciones de este ensayo habían quedado opacadas, bien por los avatares mismos de las reescrituras del ensayo, bien porque hasta ahora no se tenía acceso (en castellano) a las anotaciones que Benjamin dejara al margen. Junto a las notas a pie de página que el mismo Benjamin incluyera en la tercera versión de su ensayo (1939), contamos además en la presente edición con eso que podríamos llamar un marco interpretativo materialista y estético colocado al final del libro bajo el título “Textos complementarios”. Este marco permite visualizar la escritura del ensayo de Benjamin, revela el trabajo de redacción como proyecto de investigación inconcluso, afianza la idea de que el programa inaugural permaneció siempre expuesto a constantes tachaduras (que son como pensamientos corregidos), esquemas, apuntes, tesis transitorias sobre el cine, lo reproducible, los fines de la historia y las tareas del intérprete. De los fragmentos incluidos, adquiere un especial relieve la lectura de Benjamin sobre Duchamp y Proust, destacando del primero su “teoría de la obra de arte”, y del segundo sus digresiones sobre la experiencia disonante del tiempo y “los eclipses de la perspectiva”; así como los lugares clave que ocupan Paul Valéry y Lázlò Moholy-Nagy en las teorizaciones de Benjamin sobre el arte y las configuraciones ópticas de la fotografía. Si seguimos observando la diagramación del libro, advertimos la posibilidad de pensar un tercer nivel de lectura vinculado a las intervenciones e interpretaciones que realiza el traductor y presentador del ensayo

de Benjamin. Guiado quizás por la idea del trabajo de investigación como archivo de semejanzas, Isava decide abordar desde su interior la biblioteca benjaminiana, detectando, fragmentando y comentando aquellos textos que incidieron de manera directa en la redacción del ensayo. Aparece entre líneas la imagen de un investigador-traductor que se desplaza de abajo hacia arriba, leyendo lentamente (tal como Nietzsche define al filólogo) los primeros niveles, interviniendo (casi en un sentido artístico) la lectura del ensayo (ver pág. 38), señalando sus fuentes, apuntando las diferencias entre las versiones del ensayo, comentando en su interior las notas a pie de página, descifrando el origen de una palabra o el título de una obra, destacando la presencia de otros escritos donde Benjamin matiza o contradice las tesis de su ensayo. Para tratar de comprender la pulsión crítica de este traductor-arqueólogo, sería preciso pensar toda la potencia histórica y filosófica que organiza la concepción y el tratamiento de las *fuentes*, proyectadas aquí como indagación del modo como fue construida una tradición de lectura. Como señala Agamben, tenemos así por un lado crítica de la tradición y, por otro, crítica de las fuentes, todo ello relacionado “con la estructura misma de la investigación histórica”. Inscrito en los saberes de la filosofía, la estética y la filología, el tratamiento de las fuentes que Isava activa en su trabajo hace posible no sólo renovar el estudio de la tradición a la cual pertenece el ensayo de Benjamin, sino además postular nuevas preguntas acerca de las categorías estéticas y políticas que lo sustentan. Pensemos, por ejemplo, en la importancia filológica que adquiere en este contexto la traducción del término *reproduzierbarkeit* como *reproducibilidad* y no *reproductibilidad*, como es costumbre traducirlo, o en los resonancias filosóficas del concepto *apercepción* presentes en la traducción de Isava.

Ya desde las primeras lecturas de este ensayo realizadas por Adorno y Horkheimer, surgieron distintas propuestas teóricas sobre la manera como Benjamin interpretaba el arte y la época moderna. El mismo autor, en una carta a Horkheimer, da una explicación de su ensayo, diciendo que se trata de “una teoría materialista del arte”, esto es, un estudio de las transformaciones del arte en la época de las tecnologías mecánicas de reproducción. Los efectos de estas transformaciones eran para Adorno y Horkheimer, negativos, restaban

potencialidad crítica al arte, y para Benjamin positivos. Sin embargo, Isava nos recuerda que este ensayo puede ser también leído como un manifiesto estético (pensemos en el lugar central que ocupa las vanguardias europeas en la escritura de Benjamin), pero también como un manifiesto político. Siguiendo estas dos líneas teóricas, Isava traza la siguiente propuesta: “las tensiones en el campo de la estética no eran simples ‘síntomas’ de una confrontación política, sino que eran en sí mismas exigencias de una nueva comprensión y de una subsecuente transformación de la esfera de la vida” (8). Estos campos de “la historia, la estética y la técnica” (5) ciertamente uno los puede encontrar traspuestos en los estudios de Benjamin sobre el surrealismo, la fotografía, el cine como agente movilizador de las masas, pero también en sus trabajos sobre el juguete (el impacto de la tecnología en el desarrollo del juguete infantil, hasta su propuesta de una clasificación filosófica de los mismos).

Al final de su ensayo, Benjamin traza las posiciones del intelectual respecto a dos problemas: el de la estetización de la política y el de la politización del arte. Se trata de un planteamiento, al decir de muchos lectores de Benjamin (Martin Jay, Susan Buck-Morss), extrañamente reduccionista, como si el soporte de este esquema fuera en exceso causal; se trata de un programa, o de una “ecuación”, como dice Isava, “equivoca” (8), pero sin embargo importante “para la reflexión teórica sobre el arte posterior” (ídem.). Debemos considerar que Benjamin está constatando una situación histórica y política concreta por la que atraviesa Europa a mediados de la década de 1930: el primer escenario tiene como referente la posición obscena de Marinetti en su manifiesto sobre la colonización de Etiopía por parte de Italia, pero también la construcción de aquellas imágenes, visuales y auditivas, donde se exalta la relación de las masas con el líder; el segundo escenario nos lleva particularmente a la producción del cine ruso, convertido por las circunstancias de la revolución, en el eje principal de propaganda comunista. Refiriéndose al primer escenario, Benjamin llama la atención sobre cómo una situación política concreta el fascismo la vuelve estética: la destrucción social percibida como placer. Esta pregunta incluye otra interrogante: cómo interviene el totalitarismo en la estructura de nuestra percepción sensorial, qué

sucede cuando los regímenes totalitarios se apoderan de los aparatos técnicos para organizar, como diría Isava, nuevos “protocolos de la experiencia” (12). Como lo ha indicado Coetzee: “Lo que es original en Benjamin es su argumento de que la política como teatro grandioso, más que como discurso y debate, no era sólo un adorno del fascismo, sino el fascismo en su esencia”. Valdría la pena detenerse en esta relevante acotación sobre lo totalitario y lo sensorial. Qué oculta la celebración de un lenguaje bélico como cohesionador de lo social. Cuál es el significado de postular el espacio público como espacio bélico, donde se juntan bajo la máscara revolucionara el civil y el combatiente; la presencia pública de grupos armados como artefactos disponibles para la “lucha de clases”. Esto también formaría parte de una historia política de la percepción.

El impulso metateórico que guía el trabajo de Isava nos reenvía constantemente a repensar estas cuestiones sobre estética y política como si fueran programas inscritos en el escenario polémico de la contemporaneidad, y en los cuales aún es posible encontrar la posibilidad de una abertura al pensamiento crítico de Benjamin.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*, Barcelona (España): Anagrama, 2010. Traducción de Flavia Costa y Mercedes Ruvitosa.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Caracas: El Estilete, 2015. Introducción, traducción, notas y añadidos de Luis Miguel Isava.
- Coetzee, J.M. *Mecanismos internos*, Barcelona (España): Mondadori, 2009. Traducción de Eduardo Hojman.