EL CINE COMO ARTE: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS DE R. CANUDO, R. ARHEIM Y W. BENJAMIN

The films as art: a comparative study of the aesthetic theories of R. Canudo, R. Arheim and W. Benjamin

RESUMEN El estudio aborda el proceso inicial de la construcción teórica del cine como arte. El trabajo recupera tres textos fundamentales, mostrando como éstos representan tres fases significativas de ese proceso de construcción teórica. Una primera fase, donde el cine es presentado como la culminación de las Bellas Artes tradicionales; una segunda fase, donde el cine empieza a ser entendido como un medio artístico nuevo y con un potencial artístico propio y, finalmente, una tercera fase, donde se plantea la cuestión de la inadecuación de la obra de arte cinematográfica al sistema conceptual estético clásico, la necesidad de un reformulamiento del mismo, las transformaciones que se derivan para el arte, así como la cuestión del impacto sobre la experiencia estética consecuencia de la emergencia de este nuevo medio audiovisual mecanizado.

PALABRAS CLAVE: FILOSOFÍA CRÍTICA. ESTÉTICA. ARTE. EXPERIENCIA. MODERNIDAD.

ABSTRACT This paper is an attempt to study the initial process of the theoretical construction of film as Art. The study focuses three texts in order to show how they represent different phases of this construction: a first phase where the film was understood as a synthesis of the traditional Fine Arts. A second phase in which the film was considered like a new art medium with its own nature, and finally a third phase that shows the need of a deep transformation of the classical categorical apparatus in order to better understand the new nature of this technological art, its impact for the Art and for the aesthetic experience.

Keywords: Critical Philosophy. Aesthetic. Art. Experience. Modernity.

INTRODUCCIÓN

El estudio que aquí se presenta aborda los inicios de la construcción teórica del cine como arte. El trabajo recupera tres de los textos que representan tres momentos fundamentales de ese proceso inicial de construcción teórica. El primer texto, de Ricciotto Canudo, *El manifiesto de las siete artes* (1923),

PABLO FRAU BURON
Universidad de las Islas
Baleares. España

representa un momento inicial, una reflexión en la que se aborda por primera vez la cuestión del cine como arte. Interesa ver en este texto como el cine es definido como la síntesis de las artes tradicionales. El segundo texto, de Rudolf Arheim, *El cine como arte* (1934), presenta un intento de mostrar la naturaleza del medio cinematográfico, sus características, así como una indagación de sus posibilidades como medio artístico. Interesará ver como el cine logra su autonomía como nuevo medio artístico respecto de las artes tradicionales. Finalmente, el tercer texto, de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), es un ensayo que aporta una aproximación estética al cine mostrando como éste representa el paradigma de la obra de arte en el capitalismo. El autor muestra que el cine es resultado de la penetración del modo de producción industrial en el ámbito de lo artístico. El texto aportaba además un estudio de como la cinematografía había modificado tanto la obra de arte, su modo de producción y su modo recepción, ocupando un lugar central el análisis de cómo el cine va a suponer la transformación de la experiencia, es decir, aporta un estudio de la desaparición del modelo de experiencia asociado a las artes tradicionales y la aparición a un nuevo modo de experiencia que emerge de la producción y recepción técnica de la audiovisibilidad mecanizada.

Estos tres textos representan, por tanto, un momento de especial originalidad ya que corresponden a la época clásica de la teoría estética del cine y el inicio de una actividad teórica en la que por primera vez se plantea la pregunta por su naturaleza y su potencial estético. Los tres textos muestran la convulsión y el shock que el cine causó en las mentalidades, críticos de la época y especialmente sobre el esquema de la obra de arte pensada desde del esquema tradicional de las Bellas Artes. Representan un momento en que las herramientas epistemológicas tradicionales evidenciaban su insuficiencia, dando origen posteriormente al planteamiento de preguntas que afectarían al cine como fin o como me-

dio y a la formulación de principios de cómo entenderlo, no sólo como fenómeno en sí, sino también como intermediario para relacionarse con el mundo. Un primer momento inicial, por tanto, de exploración de la cinematografía que contrasta con el momento teórico posterior de la posguerra en 1945, en el cual, y coincidiendo con el pleno desarrollo de la industria cinematográfica, encontramos una sistematización de esta exploración configurada alrededor de tres grandes paradigmas teóricos de la cinematografía como: cine y realidad; cine y lo imaginario; y cine y lenguaje.

A continuación, se presenta un análisis de los tres textos con el fin, por un lado, de mostrar las distintas fases de esa construcción teórica, y por otro, tratar de poner de relieve las continuidades y las rupturas entre los distintos autores. Como se verá, la aportación de Walter Benjamin supone un cambio de paradigma estético-fundamental. Un cambio que abrió y permitió a los autores posteriores consolidar la teoría sobre la que se fundamenta nuestra actual comprensión de la audiovisibilidad contemporánea. De ahí, que le sea concedido un lugar central en este estudio.

RICCIOTTO CANUDO: EL MANIFIESTO DE LAS SIETE ARTES (1923)

El nombre de Ricciotto Canudo (1879-1923) ha pasado a la historia de la cultura como el primer crítico y autor del primer texto teórico importante sobre la cinematografía. En 1914 publica su trabajo titulado *Le manifest de sept arts*, en el cual expone la tesis del cine como el «séptimo arte»¹. Un tesis que consideraba el cine como la culminación y la síntesis de las artes tradicionales, la obra de arte total

¹ Ricciotto Canudo fundó el primer cine-club conocido: Club des Amis du Septième Art para defender la calidad del arte cinematográfico y varias revistas como *Montjoie* (1913-1914) y *Gazette des Sept Arts*. El 25 de octubre de 1911, Canudo publica en París un ensayo que lleva por título «la Naissance d'un sixième art- essai sur le cinématographe». Posteriormente en 1914, publica, en el *Figaro*, otro ensayo titulado «Le Manifeste de l'art cérébriste». Pero la idea de la cinematografía como arte sigue desarrollándose hasta publicar en 1923 en la revista *La Gazette*, núm. 2, el ensayo titulado «Le Manifeste des sept arts».

(DOTOLI, 1983). La legitimación del cine como arte de R. Canudo, se fundamentaba en una teoría antropológica del arte por la cual las artes habín surgido para permitir al ser humano fijar todo lo efímero de la vida, contra la muerte de las apariencias y de las formas. Desde esta perspectiva, la experiencia estética era concebida como una experiencia que completa la vida, que se eleva por encima de las realidades fugaces, reteniendo y eternizando las fueras plásticas y rítmicas de la existencia sentimental del hombre. Una experiencia estética que sirve a un “olvido de sí mismo”, para una evasión, un placer, una distracción de la cruda existencia. En esta teoría de la génesis de las artes, la noción de “olvido de sí mismo” aparece como una noción central. La experiencia estética es conectada al “olvido de sí mismo” y al placer que este “olvido de sí mismo” proporciona al hombre al permitirle distraerse y evadirse de la realidad de la existencia. La experiencia estética era, de este modo, entendida como una experiencia de otros mundos, tanto interiores como exteriores (CANUDO, 1980: 15).

Es dentro de este marco teórico donde R. Canudo piensa el cine. Lo piensa entonces como la culminación de esa teoría antropológica del arte, ya que la considera que la cinematografía reunía sobre sí y conciliaba todas las artes, todas las experiencias posibles del hombre, en definitiva posibilitaba la síntesis de las artes. Para el autor, esta síntesis suponía la reunión y la conciliación de la dimensión plástica: pintura, la arquitectura, y la escultura, con la dimensión rítmica: danza, la música, poesía (CANUDO, 1980: 15). El cine era caracterizado, por tanto, como una experiencia estética en la cual las artes plásticas se desarrollaban según las leyes de las artes rítmicas, en definitiva un arte que reunía las formas en el espacio y los ritmos del tiempo. El cine era pensado, por tanto, como la síntesis de las experiencias posibles del hombre, convirtiéndose de este modo en el Arte total (CANUDO, 1980: 13).

Siguiendo este razonamiento, el elemento técnico juega un papel central en esa síntesis. El autor consideraba que el elemento

técnico mecanizado había hecho posible una nueva forma de experiencia estética la cual suponía la culminación del proceso humano de creación artística. Vemos, por tanto, que la teoría de R. Canudo representaba un intento de integrar el cine en la estructura de las artes tradicionales, sin advertir la naturaleza y las características que le eran propias. En suma, para el autor, el cine representaba un momento de superación en la evolución del arte, ya que superaba y convertía las artes que hasta el momento habían sido los medios de constitución y transmisión de experiencia estética, en artes del pasado².

RUDOLF ARHEIM: EL CINE COMO ARTE (1934)

El estudio de Rudolf Arheim, por su parte, indagaba la naturaleza y las características de ese nuevo medio artístico y trataba de conseguir superar definitivamente la idea por la cual la cinematografía no podía ser arte porque era un medio que se limitaba a reproducir mecánicamente la realidad.³ Frente a esta idea generalizada, la tesis de Arheim sostenía, al contrario, que el cine era un medio que podía ser utilizado para producir resultados artísticos, porque proporcionaba una ilusión de realidad y no la realidad misma (ARHEIM, 1996: 19).

La fundamentación de R. Arheim iba a consistir en intentar refutar de forma sistemá-

² Cabe apuntar aquí que Ricciotto Canudo no problematiza el esquema categorial de las bellas artes, sino que al contrario lo refuerza. En su planteamiento, la cinematografía queda integrada en el esquema clásico, sin haber detectado aún que la cinematografía modificaba el mismo esquema tradicional del Arte, tal como sí advertirá posteriormente el análisis de Walter Benjamin en 1935.

³ La teoría de la cinematografía se ocupó de la naturaleza de este nuevo medio. Desde el mismo momento de su aparición se polariza la teoría del arte en teorías realistas y teorías formalistas. La teoría realista asume que la función principal de la cinematografía es registrar la realidad de manera más fiel posible. De entre sus representantes cabe citar a Sigfried Krakauer, André Bazin. La teoría formalista de la cinematografía sostiene a grandes rasgos que la cinematografía no es la reproducción de la realidad sino más bien la creación de realidad. De entre sus representantes cabe citar Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim y Sergei M. Eisenstein, entre otros.

tica que la imagen fotográfica y la cinematográfica eran reproducciones mecánicas de la realidad. La estrategia del autor consistió en mostrar que la fotografía y la cinematografía se asemejaban a la pintura en tanto que medios que no reproducían la realidad, sino que producían una ilusión imperfecta de realidad. Estas diferían en esencia de lo que el ojo humano percibe y eran estas diferencias las que proporcionaban tanto a la pintura, la fotografía como a la cinematografía sus recursos artísticos. Para Arheim, el arte consistía en convertir las limitaciones o los defectos de la técnica para reproducir fielmente la visión del ojo humano en virtudes estéticas. El autor intentaba probar la tesis de que las mismas propiedades que impiden que la fotografía y la cinematografía consiguiesen una reproducción perfecta de la realidad actuaban como los moldes de un medio artístico (ARHEIM, 1996: 94).

Si examinamos esta tesis, en un primer paso, Arheim muestra que las imágenes del mundo físico que recibimos difieren de las que aparecen en la pantalla cinematográfica. Una vez refutada la afirmación que la cinematografía constituye sólo una débil e imperfecta reproducción de la realidad, pasa, en un segundo paso, a mostrar cuales son los datos de los que pueden extraerse los principios del arte cinematográfico. El cine es un medio con características propias que definen su naturaleza, éstas son: a) la proyección de objetos tridimensionales en una superficie bidimensional; b) la reducción de la sensación de profundidad; c) las modificaciones en la visión introducidas por la iluminación y por falta de color, d) el encuadre y la distancia de la cámara respecto al objeto; e) el montaje, que altera la percepción del continuo espacio tiempo, y f) la ausencia de otros sentidos (oído olfato, equilibrio, tacto) excepto la vista en el trabajo del espectador para interpretar el film aunque estas sensaciones de oído, olfato, equilibrio, y tacto son sugeridas indirectamente a través de la vista.

De entre las múltiples posibilidades artísticas del cine que derivan del medio técnico, Arheim destaca el uso artístico de la ausencia del continuo espacio-tiempo a través del mon-

taje. El *montaje* implica la conexión de tomas de situaciones que se dan en tiempos y espacios distintos. A diferencia de la imagen producida por el ojo humano, el montaje permite reunir hechos desvinculados en el tiempo y el espacio, siendo éste el más claro ejemplo de un proceso creador y formativo alejado de la mera reproducción de la realidad.

R. Arheim distingue dos etapas en la evolución de la cine: Una primera etapa, pre-artística, propia del contexto inicial dentro del espectáculo en los teatros de variedades, que tendía a satisfacer el deseo de información fiel sobre hechos curiosos, típicos y emocionantes que se producen en el mundo y que daba una primera sensación de ser una representación exacta de hechos cotidianos en la pantalla, y una segunda fase, artística, que empezó cuando los realizadores comenzaron a cultivar consciente o inconscientemente las posibilidades peculiares de la técnica cinematográfica y aplicarlas a la creación de producciones artísticas (ARHEIM, 1996: 49).

En suma, el estudio de R. Arheim representa un momento de fundamentación artística de la cinematografía y el establecimiento de su autonomía respecto de las demás artes. Pensamos pues que el valor del estudio de Arheim radicaba en que lograba poner de relieve las características y posibilidades artísticas del cine a partir de un análisis de las particularidades de este nuevo medio técnico. Para R. Arheim, el cine suponía un nuevo medio artístico, una nueva forma de producción y reproducción de experiencia estética con características y posibilidades propias.⁴

Walter Benjamin: la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (1936)

En una tercera fase de la construcción teórica del cine, la aproximación de W. Ben-

⁴ Cabe apuntar que aunque el estudio de R. Arheim concibía el cine como un nuevo medio artístico con características y posibilidades artísticas propias, éste, al igual que R. Canudo, opera aún dentro del esquema de las Bellas Artes tradicionales. La aproximación del autor no advierte que las particularidades del cine, no sólo lo convierten en un nuevo medio, sino que este nuevo medio va a significar la transformación de la misma noción de Arte.

jamin va a mostrar que éste es un fenómeno que forma parte de las grandes y profundas transformaciones de la cultura que tuvieron lugar en Occidente entre el siglo XIX y XX. El autor muestra fundamentalmente que los procesos característicos del modo de producción industrial, que emergen en Europa en siglo XVIII, y que se caracteriza por la producción y reproducción técnica masiva de mercancías, ha penetrado ya definitivamente en el ámbito del arte. El cine es para W. Benjamin una de las manifestaciones paradigmáticas de ese proceso, ya que responde a esa lógica de nueva forma producción. Para el autor, el cine va a suponer una transformación de la estructura misma del arte, ya que las nuevas condiciones de producción artística habían modificado tanto el sistema de producción, transmisión y recepción de la obra de arte. En sentido, la obra de arte cinematográfica no se adecuaba ya al sistema conceptual clásico del arte y obligaba a su replanteamiento.

El ensayo está compuesto de reflexiones provisionales sobre las nuevas condiciones de la producción artística, el papel de la técnica, las repercusiones que suponen para el esquema categórico clásico del arte y fundamentalmente la transformación de la experiencia que supone el cine. Un conjunto de reflexiones elaboradas desde dentro de las mismas manifestaciones artísticas y evitando reduccionismos externos. Se trata de un texto que, aunque reelaborado en varias ocasiones, conservó su carácter de apuntes y como tal no desarrolla apenas las cuestiones que trata. Es, por tanto, de difícil lectura y comprensión, y ha dado lugar a un ingente número de interpretaciones. La versión con la que hemos trabajado aquí consta de un prólogo, quince fragmentos y un epílogo. Éstos corresponden a la tercera redacción en alemán y última autorizada.⁵

El análisis de W. Benjamin se caracteriza por constatar y mostrar lo que hay de nuevo y significativo en el arte producido en estas nuevas condiciones de producción, contras-

tándolo con el arte que lo precedió. El objetivo es, por un lado, mostrar las transformaciones, es decir, lo que ha desaparecido o está desapareciendo y lo que ya ocupa su lugar, y por otro, apuntar el potencial artístico abierto por la cinematografía como nuevo arte. La tesis central de la que parte Benjamin es que el sistema de producción industrial que se inicia en la estructura económica, a mediados del siglo XVIII, ha penetrado ya definitivamente en el ámbito de la cultura y ello va a suponer una conmoción de la estructura misma del arte (BENJAMIN, 1989: 52).

Este hecho se manifiesta, para el autor, con la aparición de la reproducibilidad técnica de la obra de arte y la aparición de la cinematografía. Dos manifestaciones que se relacionan directamente y son inseparables del nuevo contexto social de la cultura de masas. De ahí que el análisis de estas dos manifestaciones sea es principal objetivo del ensayo.

Para W. Benjamin, las nuevas condiciones de la producción artística en el contexto social de la cultura de masas conllevan una transformación de la obra de arte. El nuevo modo de producción, transmisión y recepción de la obra de arte, cuyo paradigma es la cinematografía, choca de frente con la concepción burguesa romántica que fundamenta el arte en categorías como creación, genialidad, unicidad, irrepetibilidad, autenticidad, etc. Para el autor, ésta es una visión ya obsoleta, pero que sigue todavía abordando el arte como el resultado de la genialidad de algunos seres humanos, como proceso de creación misterioso e individual y concibe la obra de arte como única con valor imperecedero, considerando el proceso de producción artístico como un proceso de creación cerrado e impenetrable para la teoría, es decir, una visión fundamentada sobre la concepción idealista-romántica del arte. Frente a esta perspectiva, W. Benjamin propone una visión materialista que va a centrar la atención en los procesos reales de producción de la obra de arte, y especialmente a las mutaciones técnico-prácticas que se vienen dando desde finales del siglo XIX.

⁵ Para un seguimiento y esclarecimiento de las modificaciones textuales, véase: W. Benjamín-Th.W. Adorno, *Correspondencias* (1928-1940), Madrid: Ed Trotta, 1998.

La cinematografía es una obra de arte «fabricada» desde una lógica industrial de producción y reproducción masiva, dirigida al consumo de las masas. Ello va suponer, por un lado, una nueva forma de entender la obra de arte, el proceso de creación del artista, así como el modo de participación del espectador, y por otro, un punto de inflexión histórico respecto de la producción de experiencia que va conmocionar la misma noción de realidad.

W. BENJAMIN: LA TESIS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE

Para W. Benjamin, la cinematografía manifiesta la penetración del sistema de producción industrial en el ámbito del arte. La cinematografía es un nuevo medio de producción y reproducción de experiencia (audiovisual) que ha desplazado las artes conocidas hasta el momento. Como obra de arte, la obra de arte cinematográfica supone un cambio respecto del modelo de obra de arte clásico. La cinematografía es una obra producida de forma industrial, a modo de mercancía, con la intención, desde el mismo momento de su concepción, de ser destinada al consumo masivo, en otras palabras es una obra esencialmente reproducible. Ello tiene consecuencias importantes desde el punto de vista histórico, ya que va a modificar tanto la naturaleza de la obra de arte, como su función social.

Con la llegada de la cinematografía, la obra de arte ha cambiado su naturaleza. Al ser una obra esencialmente reproducible, ello choca y supone una ruptura con la visión tradicional de la obra de arte. Ésta no es ya abordable desde el sistema categorial sobre la que se sostenía la obra de arte clásica. Categorías clásicas tales como la «unicidad», «autenticidad», «irrepetibilidad», «eternidad», etc, no son ya aplicables a la nueva obra cinematográfica. Porque ésta esencialmente reproducible, una obra diseñada y fabricada para el consumo masivo y por tanto re-producible en cualquier lugar y cualquier momento. Ello supone una ruptura histórica respecto de la tradición de la «reproducción artística» (tanto manual como técnica) de la obra de arte y un cambio de la

misma noción de «reproducción», puesto que la cinematografía no responde ya a ninguno de los procedimientos técnicos de reproducción anteriores. El sistema de reproducción técnica que caracteriza y que permite la obra de arte cinematográfica disuelve la relación entre «original y copia». La obra de arte cinematográfica es esencialmente tecnológica y su reproducibilidad forma parte de su esencia. Ésta no existe como objeto original que pueda ser reproducido infinitamente. No es, por tanto, copia de ningún original. La obra de arte cinematográfica responde a la lógica industrial, en el sentido que consiste en una serie de elementos preparados de tal manera que, y mediante un mecanismo técnico (proyector, pantalla, sala) pueda «realizarse» en cualquier lugar y tiempo, las veces que se quiera, y ello supone un cambio de la naturaleza de la obra de arte, su función, así como de su valor.

Desde un punto de vista histórico, la obra de arte muestra una evolución en la que la transición de sociedades pre-capitalistas a sociedades capitalistas va a ser determinante. El capitalismo había iniciado un proceso por el cual la obra de arte abandonaba su valor cultural para incrementar su valor exhibitivo. Para el autor, la cinematografía va a representar un punto de radicalización del valor exhibitivo de la obra de arte, la culminación de ese proceso histórico. En la antigüedad la obra de arte era objeto de culto, éstas estaban insertadas en la tradición de las sociedades y tenían una función fundamentalmente mitológica-religiosa. Con el advenimiento del capitalismo, se inicia una mutación que a principios del siglo XX llevará al extremo contrario. En este sentido, la cinematografía representa la culminación de ese proceso. El valor cultural de la obra se ha desplazado hacia el valor exhibitivo, ya que, y desde su misma concepción, la obra de arte cinematográfica es fabricada para ser exhibida masivamente (BENJAMIN, 1989a: 60).

Para W. Benjamin, el incremento y posterior radicalización del valor exhibitivo de la obra de arte se manifiesta en el fenómeno histórico creciente de la reproducibilidad técnica: primero en la creciente reproducibilidad

de las obras de arte tradicionales (música, pintura, literatura, etc) que, en forma de copias invaden los mercados; y más tarde en la invención o la llegada de la obra de arte técnicamente reproducible, que puede definirse como aquella obra de arte que desde su nacimiento es diseñada y producida técnicamente para ser una obra reproducible y de esta manera poder ser distribuida masivamente. Esta mutación de la naturaleza de la obra de arte ocupa un lugar central en el análisis de W. Benjamin, ya que el autor se percata que este cambio va a estar a la base algunas modificaciones que llevan a un replanteamiento, y por tanto, una transformación histórica de la misma estructura del arte. En este sentido, la mutación de la naturaleza de la obra de arte ha modificado, en primer lugar, la función o el rol social del arte dentro de la sociedad en su conjunto. Benjamín apunta que históricamente la obra de arte se mueve entre dos polos: el valor de culto y el valor de exhibición. El valor de culto de la obra de arte propio de la antigüedad impulsaba a mantener la obra de arte oculta, mientras que con la emancipación de las prácticas artísticas respecto del ritual del culto, se produce una tendencia hacia la exponibilidad o exhibición de la obra. Benjamin piensa que la llegada de la reproducción técnica de la obra de arte supone un desplazamiento cuantitativo del acento hacia el polo de la exhibición. El arte desplaza de esta manera su polaridad y tiende hacia una función social. De ser la obra de arte un objeto único para el culto o posteriormente para disfrute de una elite social, a ser a un objeto para la fruición y entretenimiento de las masas. La «unicidad» de la obra y el «elitismo» han desaparecido (BENJAMIN, 1989a: 59).

En segundo lugar, el cambio de naturaleza de la obra de arte va a modificar el proceso mismo de producción. De ser un objeto «creado» por un solo sujeto (artista), va a pasar a ser un objeto «fabricado». De la producción artesanal de la obra de arte se pasa a la producción industrial. Y este nuevo modo de producción se caracteriza por la introducción y el desarrollo permanente de la herramienta-

-máquina como medio y respuesta a las necesidades de producción. Ello va a suponer una transformación de los procesos de trabajo en la producción de la obra. El paso de un proceso de trabajo donde el hombre se sirve de los instrumentos técnicos como sus apéndices, a otro en el que el mismo hombre es reducido a la función de apéndice vivo de la herramienta-máquina. En este sentido, el creciente desarrollo y aumento de mediación técnica va a suponer no sólo una posibilidad de serialización, perfeccionamiento, rapidez y precisión de la producción, sino también la ruptura de los límites antropocéntricos.

Las nuevas condiciones de producción van a suponer no sólo una modificación, como se ha apuntado, de la naturaleza y la función del arte, sino también una modificación de la misma noción de artista y del espectador. El artista no puede ya ser concebido como un «creador», sino un «productor», inmerso en un proceso de producción industrial. Así el factor subjetivo del proceso de la creación artística es substituido cada vez más por el uso de máquinas y de instrumentos técnicos. El artista ya no se confronta directamente con su materia prima, sino más bien con un sistema de aparatos técnicos que le permiten una transformación ulterior de la materia. Pasamos de un modelo del artista escultor o pintor, que se enfrentan a la materia o a los colores, al modelo de artista fotógrafo, o director de cinematografía, que se enfrenta al complejo sistema de herramientas-máquina de la industria cinematográfica. En este sentido, el artista va a tender cada vez más a convertirse en un productor colectivo, en el sentido de que la obra de arte cinematográfica no es ya la creación de un solo individuo, sino el producto de un colectivo que trabaja industrialmente en un entramado técnico a modo de cadena de montaje. Ello significa un tránsito de la creación individual a la creación colectiva, y, ello va conmocionar la noción tradicional por la cual la obra de arte es el fruto de la genialidad única e irrepetible de un individuo de capacidades excepcionales y sobrenaturales, en definitiva la antigua teoría platónico-romántica-idealista del artista como genio.

Para W. Benjamin, la mediación técnica, que caracteriza las nuevas condiciones de producción, es un factor central y determinante de esta modificación. El ensayo analiza numerosos ejemplos de las modificaciones que introduce la mediación técnica. Por ejemplo, si se compara la fabricación de imágenes respecto de la representación teatral, la obra cinematográfica no representa la actuación de los actores, sino un «montaje» de las diferentes tomas de posición que el operador de la cámara ha captado. La mediación técnica de la cámara es aquí central para la comprensión de la transformación que supone la imagen cinematográfica (BENJAMIN, 1989a : 65). La cámara, apunta el autor, sustituye el ojo. Ésta capta y almacena diferentes momentos de una realidad y luego éstos son ensamblados mediante la técnica del montaje. Las imágenes devienen así transportables a un público, a una masa de consumidores ávidos de entretenimiento.

Desde el punto de vista de la recepción, W. Benjamín muestra como la llegada de la reproducción técnica ha modificado también la recepción de la obra de arte. Para el autor, el desplazamiento del acento hacia la exhibición y la nueva función social de la obra de arte supone que la recepción deja de ser contemplativa y pasa a ser una recepción activa. La forma de recepción tradicional cultural, ritual, contemplativa y devocional delante de la obra de arte por parte de las elites va a ser substituida por una recepción colectiva, masificada y perspicaz. Si el espectador de la obra tradicional se caracterizaba por una actitud de distanciamiento respecto al objeto de arte, el espectador de la obra de arte cinematográfica muestra una actitud caracterizada por la aproximación y crítica de la obra. Se ha modificado, por tanto, el modo de la recepción de obra de arte. La obra de arte habría pasado de ser, un objeto que invita a la contemplación, el recogimiento y la reflexión, a ser un objeto que produce una disipación y distracción del sujeto receptor. Para Benjamin, este cambio, que opone «disipación» a «recogimiento», supone el nacimiento de una nueva forma de comportarse frente a las obras de arte. En

suma, si la recepción tradicional se caracterizaba por el «recogimiento» ante a obra de arte, un sumergirse en ella, un adentramiento en la obra, la masa de espectadores sumerge la obra de arte cinematográfica dentro de sí (BENJAMIN, 1989a: 81-82).

W. BENJAMIN: LA TESIS DE LA TRANSFORMACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Una vez puestos de relieve la transformación de la estructura del arte como consecuencia de la llegada del modo de producción industrial al ámbito del arte, y la mediación técnica que lo caracteriza, el análisis de Benjamín, llega a la que es a nuestro juicio una de las tesis centrales del ensayo: La tesis por la cual afirma que la cinematografía va a suponer una transformación de la experiencia y una alteración en los patrones familiares de percepción humana. En esta tesis subyacen algunos presupuestos fundamentales: por un lado, el autor parte de la idea de que el medio técnico no es un elemento exterior al hecho artístico, sino intrínseco en la medida que lo posibilita. En este sentido, la historia humana muestra modos cambiantes en las formas de constituir y transmitir la experiencia asociados a transformaciones de medios técnicos. En su evolución histórica, los nuevos medios técnicos están entrelazados a los viejos medios de tal manera que éstos son condición de posibilidad de los primeros. Por otro lado, subyace también el presupuesto que los medios técnicos no son neutrales, sino que funcionan como instrumentos o herramientas que condicionan y/o determinan las posibilidades de experiencia. En este sentido, los cambios técnicos, por tanto, no sólo suponen un cambio en la forma de constituir y transmitir la experiencia, sino que afectan a la misma naturaleza de la experiencia (CABOT, 2008: 61-62).

El cine supone, para el autor, un nuevo modo de experiencia donde el entramado espacio-tiempo esta completamente mediado por la técnica mecánica. La diferencia fundamental radica en que es una nueva forma de representación que, por una parte, presenta un grado de ilusión superior, al grado de ilu-

sión aportado por los medios tradicionales y, por otra, una forma de representación que presenta retos y tareas nuevas al sistema perceptivo humano.

Así, y desde el punto de vista de la producción, W. Benjamin considera que de la mediación del aparato técnico mecanizado en el proceso de producción cinematográfica se derivan profundas mutaciones respecto del modo de representación de los medios tradicionales. La cinematografía presenta un grado de ilusión que difiere de la representación teatral y ello es debido a la invisibilidad de sistema técnico. A diferencia del teatro en el que es necesario asignar un punto de vista para el campo visual del espectador, en el cual no entra normalmente la maquinaria auxiliar de la representación, en el proceso de rodaje de la cinematografía no se asigna ningún punto o campo visual para el espectador. El campo visual no es fijo, sino que éste es resultado de la cámara y el montaje. Para W. Benjamin, la cinematografía ha cambiado la naturaleza de la ilusión, ésta es de segundo grado, ya que es resultado del rodaje y el montaje (ojo técnico de la cámara y la organización técnica del material). En el estudio de filmación la maquinaria, a diferencia del teatro, ya no es perceptible por el espectador, y no lo es gracias a que la cámara se instala adecuadamente y después el montaje acaba de eliminar todo rastro de esa maquinaria. La técnica se ha vuelto invisible, dando el paso a un nuevo tipo de ilusión. Para el autor, éste es un cambio histórico, ya que si bien la imagen cinematográfica presenta una realidad libre de maquinaria, nunca en la historia de la representación de la realidad, había estado más mediada por la misma. De ello deriva, así, su gran poder de captación hasta haberse convertido en el medio hegemónico de producción y reproducción de experiencia en general en nuestra sociedad contemporánea (BENJAMIN, 1989a: 72-73).

El cine había transformado así el concepto mismo de “representación”. La nueva imagen cinematográfica presenta, como nunca antes, y a diferencia de la ilusión de los medios tradicionales, una imagen libre de me-

canismo, pero que es en realidad una imagen totalmente mecanizada. La técnica mecanizada posibilita crear una imagen de apariencia natural, aunque de hecho totalmente artificial. Esta situación se constata aún mejor si comparamos la cinematografía con la pintura. El autor plantea comparar la figura del operador de cámara con la del pintor e intentar establecer una relación. Para establecer las semejanzas y diferencias, W. Benjamin compara el operador de cámara con un cirujano y el pintor con un mago. El mago procede a distancia, solamente con la imposición de las manos, y por tanto disminuye solamente un poco la distancia entre él y el enfermo. El cirujano, al contrario, disminuye mucho la distancia, ya que penetra en el cuerpo del paciente y mueve sus manos manipulando sus órganos. Para Benjamín, el cirujano y el mago se relacionan entre sí como el operador de cámara y el pintor. El pintor observa su objeto guardando una distancia natural, mientras que el operador de cámara penetra en él profundamente. La diferencia va a radicar en que las imágenes van a ser muy distintas. La imagen del pintor es una y total, mientras que la del operador de cámara es múltiple y troceada. Las partes de ésta serán ensambladas por el montaje. Para el autor la imagen cinematográfica ha pasado a ser mucho más importante que la teatral o pictórica, porque consigue una imagen de aspecto totalmente libre de maquinaria, llegando a un grado de ilusión tal que se asemeja a una imagen real libre de toda maquinaria (BENJAMIN, 1989a: 72-73).

La representación cinematográfica permite, además, primeros planos que subrayan detalles de lo cotidiano que los medios tradicionales no permitían. Walter Benjamin pone de relieve que de una forma paralela a como el psicoanálisis ha hecho entrar en el campo de análisis hechos que nunca hasta ese momento habían sido analizables ni analizados, la cinematografía ha aportado una profundización similar en la representación de la vida cotidiana. La cinematografía ha posibilitado experimentar o tener experiencia de nuestro inconsciente óptico de forma similar a como

la disciplina del psicoanálisis ha posibilitado adentrarnos en el inconsciente de nuestra vida psíquica. Comparada con los medios tradicionales, teatro y pintura, el medio de representación de la cinematografía tiene la capacidad de penetrar y analizar con más precisión y desde más perspectivas el objeto representado. La cinematografía ha modificado la visión de nuestro entorno, y lo ha hecho no solamente incorporando nuevas temáticas en el arte, sino acercándose y mostrando con sus primeros planos lugares, entornos, rincones hasta el momento inexplorados de la vida cotidiana, aumentando la comprensión de la existencia. La técnica cinematográfica ha modificado, por tanto, la experiencia de nuestro entorno, en el sentido que ha alterado tanto el espacio, con los primeros planos y la cámara lenta, como el tiempo, mediante la superposición de planos en el montaje. Para el autor la cámara se diferencia del ojo, porque ésta ofrece nuevas posibilidades de registro y por tanto nuevas realidades. El medio técnico mecánico implica así nuevas formas de experiencia de lo real (BENJAMIN, 1989a: 77).

Desde esta perspectiva la cinematografía no puede ser considerada, por tanto, un instrumento técnico de “reproducción” de realidad, sino más bien, un nuevo medio técnico de “producción” de realidad. Si la realidad que capta la cámara difiere de la realidad captada por el ojo, se desnaturaliza el modo de experiencia “natural”, el entramado espacio-tiempo que aporta el aparato sensorial humano. La experiencia “natural” es substituida por una experiencia mediada por la tecnológica. En otras palabras, el aparato sensorial humano es substituido por un aparato sensorial técnico que capta otra realidad aportando otra experiencia radicalmente nueva de esa misma realidad. La realidad queda así desnaturalizada conllevando ello una problematización de la noción de “re-presentación” clásica, en el sentido que la supuesta “re-presentación” cinematográfica, bien podría ser en realidad una “presentación” o “producción” de realidades.

Por lo que respecta al modo de recepción, Benjamin apunta que ante la obra

cinematográfica, a diferencia de la obra tradicional fundamentalmente objetual, resulta imposible el recogimiento y la formación de un juicio. La obra de arte pasa, por tanto, de ser un objeto de atracción que invita a la contemplación, que invita al recogimiento e invita a un juicio sobre ella, a ser un “objeto proyectil” que choca contra el espectador. La obra adquiere una característica nueva, un carácter táctil, que hasta el momento nunca había tenido. W. Benjamin considera que la demanda de la obra de arte cinematográfica radica en su gran poder de captación derivado del grado de ilusión y además, en su capacidad de distracción, consecuencia de este carácter táctil. El «efecto» de la obra cinematográfica radica en que sus imágenes en constante movimiento interrumpen de forma constante el curso de las asociaciones de quien las contempla (BENJAMIN, 1989a: 80).

Como ha quedado apuntado más arriba, la obra de arte habría pasado de ser un objeto que invita a la contemplación, el recogimiento y la reflexión, a ser un objeto que produce una disipación y una distracción del espectador. Para Benjamin, esta modificación, que opone disipación a recogimiento, supone la aparición de una nueva forma de comportarse frente a las obras de arte. Si la recepción tradicional se caracterizaba por el recogimiento ante la obra de arte, un sumergirse en ella, un adentramiento en la obra, la masa de espectadores sumerge la obra de arte cinematográfica dentro de sí. Este modo de recepción supone, para el autor, unas tareas nuevas a resolver por el sistema perceptivo del hombre que se van resolviendo por el uso, la repetición y la costumbre. En definitiva la cinematografía impone y exige una nueva forma de percibir que no corresponde ya la exigida por la obra tradicional. La percepción humana está en consonancia al sensorio registrador de la realidad. La cinematografía, la cámara y el montaje proponen un entramado espacio-tiempo imposible de construir por el ojo humano y por tanto un reto para la percepción que ante la nueva realidad estética debe según el autor a aprender a gestionar.

La cinematografía va a suponer, para el autor, el paso de la obra de arte tradicional a la obra de arte tecnológica y con ello, el paso de un tipo de experiencia resultado del entrado espacio temporal de los sentidos con el objeto contemplado, a un modo de la experiencia «mecanizada» abierta por la tecnología (ojo / oído mecánico) que abre el horizonte a nuevas formas de experiencia de representación y percepción, en definitiva a nuevas «realidades». La cinematografía, mediante *el montaje*, y las técnicas de variación de velocidad de proyección, fundidos, la capacidad de detalles, entre otros recursos, muestra novedades en la posibilidad de producir experiencia. Sin embargo, y a pesar de las nuevas posibilidades de experiencia que el autor reconoce en el nuevo medio técnico, la cinematografía aparece como un objeto complejo y problemático. El análisis de Walter Benjamin se sitúa entre la alabanza de las cualidades del nuevo medio como instrumento emancipador y el la inquietud de quienes veían en su éxito popular el peligro de su utilización como instrumento de manipulación ideológica. El ojo-cámara, el montaje de fragmentos de experiencia audiovisual, la posibilidad de combinarlos, y construir realidades que a su vez destruyen esquemas naturalizados, suponen un potencial de ampliación de realidad para las masas sujetas a la racionalidad dominante. Sin embargo, el gran potencial multiplicador de la reproducibilidad y la hegemonía de este medio como entretenimiento popular amenazan en convertir la cinematografía en un instrumento idóneo de propaganda, tanto si se trata de su versión democrática liberal, como en su versión populista autoritaria y totalitaria.

La cinematografía es para el autor, por tanto, un nuevo medio artístico que puede ser utilizado para mostrar la tragedia y el dolor humano, además de poder representar nuevas formas de existencia. Desde esta perspectiva, la cinematografía puede participar en un proyecto político la «politización del arte», pero también puede ser utilizada por el poder para una «estetización de la política», es decir la utilización del arte cinematográfico para la

manipulación ideológica de las masas (BENJAMIN, 1989b: 301).

El cine aparece como central en el contexto de la relación arte-política, con la que el autor concluye su ensayo. La experimentación con las nuevas técnicas artísticas abre la posibilidad al arte, de participar en un proyecto político emancipador de los individuos.⁶ la experimentación científico-técnica que se añan en el nuevo medio técnico (la cámara, el montaje, etc), aparecen como una esperanza para materializar la participación del artista en el proyecto de una transformación social. La cinematografía, utilizada en este sentido, podía ser contemplada como verdadero arte de *Avant-Garde*, atendiendo a su potencial y capacidad de oponerse a la racionalidad dominante y la manipulación del poder. La experimentación artística con las nuevas técnicas adquieren aquí un sentido nuevo. Las nuevas técnicas artísticas se ponen al servicio de la representación de nuevos contenidos relacionados con una revolución social y un proyecto emancipador del individuo.

⁶ La cuestión central es: de que forma el artista puede contribuir a la transformación social. Para el autor, no se trata del contenido ni de la forma, sino de sacar partido de la novedad técnica que la modernidad ha aportado. La propuesta es intentar sacar el máximo partido de las fuerzas de producción de lo artístico. En otro ensayo, *Réplica a Oscar A. H. Schmitz*, en *Obras Completas II*. v. 2, op. cit., p. 370. El autor muestra un gran interés por la representación cinematográfica de las nuevas formas de sociabilidad por los que apostaban los proyectos revolucionarios. La cinematografía aparece así como el medio que tiene el potencial de registrar el movimiento de ese nuevo objeto que son las masas. El nuevo medio puede representar la belleza de las masas y su movimiento. Pero la cinematografía puede ser utilizada, tal como lo hace el cine fascista, para recuperar el mito de la comunidad atávica (*El triunfo de la voluntad*, en el film: *El día de la libertad*), o representar una comunidad de individuos libres y conscientes de sus vínculos mutuos (*La madre*, en 1926). Dos formas de utilizar el nuevo medio y que muestran una gran distancia. La cinematografía puede servir para una estatización anestésica o mostrar la tragedia humana y el dolor de los individuos en la sociedad.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Una vez examinados los tres textos fundamentales de la construcción teórica del cine, vemos, en primer lugar, que el texto de Ricciotto Canudo puede ser considerado la primera promoción del cine a la categoría de arte, un arte nuevo, la culminación de la evolución del arte. Observar que R. Canudo no problematiza el esquema categorial de las Bellas Artes tradicionales, sino que, al contrario, lo refuerza, ya que en su forma de plantear la artisticidad del cine, ésta queda integrada en el esquema clásico, sin haber detectado aún que el cine modificaba el mismo esquema tradicional del Arte, tal como sí advertirá posteriormente el análisis de Walter Benjamin en 1936.

En segundo lugar, apuntar que el texto de Rudolf Arheim contribuye a la fundamentación de este nuevo medio como arte. El texto supone el descubrimiento de su naturaleza y aporta un estudio de sus posibilidades artísticas, suponiendo todo ello una visión intra-artística y, por tanto, una valiosa herramienta para los artistas de su tiempo. Finalmente, observar que el texto de Walter Benjamin representa un

momento teórico decisivo por el cual el cine es situado en el conjunto de la cultura y explicado en relación a las grandes y profundas transformaciones que tuvieron lugar entre el siglo XIX y XX, como consecuencia del cambio de las condiciones de producción industrial en todas las esferas de la realidad. Transformaciones tanto científicas como técnicas que van a suponer la aparición de nuevas artes y cuestionaran el concepto mismo de arte. Walter Benjamin es pionero en apuntar que con la llegada de la cinematografía, la obra de arte ha cambiado su naturaleza. El autor subraya en su ensayo que la obra de arte al ser una obra esencialmente reproducible, supone una ruptura con la visión tradicional de la obra de arte y ésta no es ya abordable desde el sistema categorial sobre la que se sostenía la obra de arte clásica. Categorías clásicas tales como la «unicidad», «autenticidad», «irrepetibilidad», «eternidad», etc, no son ya aplicables a la nueva obra cinematográfica ya que ésta es esencialmente reproducible, una obra diseñada y fabricada para el consumo masivo y por tanto reproducible en cualquier lugar y cualquier momento.

REFERENCIAS

- ARHEIM, R., **El cine como arte**, Barcelona: Ed. Paidós. 1996.
- BENJAMIN, Walter, **La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica** Traducción al castellano de Juan Barja, Obras Completas, I, vol. 2, Madrid: Ed. Abada, 1989a.
- BENJAMIN, Walter, **El autor como productor**, Traducción al castellano de Jorge Navarro Pérez, Obras Completas II, vol. 2, Madrid: Ed. Abada, 1989b.
- BENJAMIN, W.-ADORNO, Th. W., **Correspondencias** (1928-1940), Madrid: Ed. Trotta, 1998.
- BENJAMIN, W. **Réplica a Oscar A. H. Schmitz** en: Obras Completas II. Vol. 2. Madrid: Ed. Abada, 1989.
- CABOT, Mateu, “Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones, Walter Benjamín y el concepto de experiencia pensado desde la estética”, en: Amegual, G., Cabot, M, Vermal, J. L., (Editores), **Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger**, Ed. Trotta, 2008.
- CANUDO, R., “El manifiesto de las siete artes”, en: Romaguera, J & Alsina, H, **Fuentes y documentos del cine**, Barcelona: Ediciones Gustavo Gil, S. A, 1980.
- DOTOLI, Giovanni, ed. **Bibliografía Crítica di Ricciotto Canudo**. Fasano, Schena, 1983.

Dados do Autor

PABLO FRAU BURON

Doutorado em programa doctorado de filosofia pela Universitat de Les Illes Balears. Professor Ayudante da Universitat de Les Illes Balears. Espanha. p.frau@uib.es

Submetido em: 12-11-2016

Aceito: 22-5-2017