

**NORMALIDAD, REALIDAD, TRANSGRESIÓN.
FRAGMENTOS A PARTIR DE
WALTER BENJAMIN**

Mateu Cabot

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Las tesis elaboradas por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* sirven para realizar análisis en el presente de fenómenos que, según el autor, guardan una analogía con los que analizó. Concretamente nos centramos en los de realidad y de normalidad.

ABSTRACT: In this essay the author analyse present facts according to the Walter Benjamin's thesis in *The work of art in the age of mechanical reproduction* about the ideas of normality and reality.

1

Hace ya más de medio siglo que Walter Benjamin planteó, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936),¹ algunas tesis extremadamente potentes y ambiciosas y de las que aún hoy cabe extraer consecuencias. De dos de ellas nos ocupamos ahora: la esencialidad del medio para el conjunto de la consideración de la obra de arte y de la copertenencia de la realidad y la subjetivación de esta realidad.

2

Benjamin planteó que la reproducción técnica del arte no era solo una mejora técnica, un instrumento nuevo, que dejaba intactas todas las cualidades y conceptos de la obra de

¹ Editada en castellano en el volumen *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1973, con traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre.

arte tal como se entendía. Del mismo modo que en su obra más temprana, y en línea con una tradición del pensamiento alemán moderno, remontable a Humboldt, Hamann y Herder, mostró que el lenguaje no es un instrumento neutral que solo conecta dos realidades previas e independientes (el sujeto hablante y el mundo) no interfiriendo en ellas, no modificando ni modificándose él mismo, en esta obra de plena madurez muestra que la ejecución de una nueva posibilidad dada por el desarrollo económico y tecnológico de la sociedad, esto es, la invención y el desarrollo de nuevas formas de producción y transmisión de la palabra o la imagen, produce tales transformaciones tanto en la producción como en la recepción del producto creado que ya no son posibles las viejas categorías a no ser que no se quiera entender nada del complejo creado. O que quieran utilizarse las viejas categorías en un nuevo sentido políticamente reaccionario.

3

Una transformación similar es la que plantea Benjamin respecto al proceso, y concepto, de «percepción de la realidad», esto es, respecto a los presupuestos, mas bien engañosos, de la concepción de dicho proceso. Al igual que lo que ocurre con el lenguaje suponemos que «percepción de la realidad» es un proceso que se lleva a término entre dos polos (percepción y realidad), el objetivo del cual es la aprehensión subjetiva de algo externo (a la mente), existente previa e independientemente del proceso y que, por tanto solo es recogido por la mente en una de sus facetas (la apariencia), quedando permanentemente fuera del alcance del sujeto por lo que se refiere a su núcleo esencial o substancia. Contra esta concepción Benjamin recuerda que la percepción es ya una configuración pre-estructurada por la tradición perceptiva del individuo percipiente; que percepción y realidad no se comportan como dos polos enfrentados e independientes, sino que cabe hablar de «percepción de la realidad» como un todo, como el resultado de las configuraciones, conscientes e inconscientes al individuo, prefiguradas por la cultura en que se vive, la tradición, la política oficial, el grupo o clan y, esto es lo más importante, impuestas por el propio producto a percibir, que indica ya previamente la forma de recibirlo.

4

Las dos cuestiones son llevadas por Benjamin al campo del cine. Es en este campo donde en su momento podían mostrarse de una forma más diáfana y directa las dos transformaciones sufridas por el arte y sus consecuencias. Así la imprenta no solo es un nuevo instrumento de reproducción que permite la ampliación del número de ejemplares de una obra, sino que también es el inicio de un proceso gigantesco de cambio que llega hasta el continuo alejamiento (hasta la extrañación) de la obra respecto del receptor (caso del arte moderno), la ampliación y nulificación del lector, la creación del público y de todos los elementos auxiliares: crítica literaria, periódicos, política cultural oficial, la conversión del narrador en escritor o novelista, etc. Lo que la imprenta realiza en el campo de la escritura el cine lo lleva hasta sus últimas consecuencias con un medio mucho más potente: la creación de imágenes en movimiento. El cine no sólo crea e

impone una nueva forma de expresión del movimiento sobre superficies planas sino que crea un nuevo inconsciente óptico para interpretar esa expresión en el sentido correcto.² Transforma igualmente la forma de relatar, la noción de espacio y tiempo, crea una nueva forma de ser receptor, tan alejada a la contemplación de la obra en silencio y soledad, crea objetos que a partir de aquél momento son realidades, edifica mitos, también prescribe las continuaciones de las historias, crea nuevos relatos y nuevas experiencias que sustituyan a la experiencia del espectador, cada vez más pobre, más solo y más rodeado de otros espectadores pobres y solos.

5

En el escrito de Benjamin se plantea de forma diáfana, aunque no directa, la muy vieja cuestión de la dualidad de realidad y apariencia. Remontarla a Platón sería lo más obvio. Podría extraerse del texto la idea de que «percepción de la realidad» y «realidad» denotan el mismo referente. Sería demasiado berkeleyano decir que realidad y percepción de la realidad son lo mismo. No solo nos alejaríamos del texto y de las intenciones de Benjamin sino que las contradiríamos, pues en ningún caso pretende directamente la discusión de los presupuestos metafísicos que sustentan tal posición, sino entender el mecanismo que hace del cine el medio técnico más potente y con mayor proyección de futuro, como supo ver muy atinadamente, que puede modificar los hábitos perceptivos de los humanos, y no sólo perceptivos. Aun estando el cine en una fase muy temprana —y primitiva técnicamente— su potencial modificador de la cultura humana ya es visible a finales de los años treinta. No sólo cambia las formas de ver y oír, sino también la imaginación colectiva, crea estereotipos de «ser persona», impone modas y unifica costumbres, crea una nueva realidad y los antidotos contra los defectos de construcción que esta nueva realidad pudiera tener. Impone el empobrecimiento, el vaciamiento de la experiencia personal, para estar más pre-dispuesto a ser espectador, y crea una «experiencia» artificial para que pueda sustituir a la personal, como recuerda Benjamin a propósito del *star system* de Hollywood.

6

Siempre se han creado sistemas de símbolos que, a modo de supuestos intermediarios, nos permiten relacionarlos con la realidad (independientemente de que nos preguntemos si tal realidad no es creada por el sistema de símbolos, si no existe tal realidad a partir del justo momento en que se crea y empieza a tener vigencia y efectividad tal sistema de símbolos). Pero la importancia de Benjamin es haber puesto de relieve (o simplemente alertado de) la potencia del cine como creador de una realidad que para sobrevivir y retroalimentarse necesita modificar sustancialmente la vida previa

² Piénsese en lo que se relata de las primeras exhibiciones públicas de la llegada del tren de los hermanos Lumière y el pavor de los espectadores que creían iban a ser aplastados de inmediato por el tren. Ver la historia en Roman Gubern: *Historia del cine*, Lumen, Barcelona 1982, 2 vols., vol. I, pag. 34.

de los individuos, a partir de ahora considerados bajo la categoría de «espectadores». Más que la imprenta, que modifica la escritura hasta hacer posible los semanarios, ilustrados con la fotografía, el cine consigue más eficientemente su objetivo dado el carácter esencialmente visual de la cultura moderna occidental.³ Incluso en los detalles más nimios, pero nunca insignificantes, si hemos aprendido con Benjamin la lectura de los rastros, puede notarse esta preponderancia. Hoy podemos conversar (día—logar) sobre el color de los extraterrestres o la forma de sus naves de transporte, y nadie tiene porque poner en duda de principio el sentido de la discusión (evidentemente son verdes y sus naves son redondas, platillos volantes).

7

Pero la potencia del cine se ha visto incluso superada, al menos en intensidad, aún no en amplitud. La era digital *ya está aquí*. Si el cine produce una realidad visual lo hace, fundamentalmente, sin necesidad de modificar los mecanismos técnico-visuales de creación, cambiando, en este aspecto y con referencia a la actuación teatral, aquello que caracteriza al cine: ser un mecanismo.⁴ El mecanismo permite modificar la realidad por el procedimiento del «montaje», cuya importancia no ha dejado de ser remarcada en el campo de la técnica cinematográfica. Dos átomos de realidad (si pudiera hablarse así con algún sentido) pueden producir realidades distintas dependiendo del montaje, de la unión entre ellos realizada en la sala de montaje.⁵ Pero en la visualidad digital lo que podía intervenir por el montaje resulta ser todo, el «átomo visual» es ya producto del montaje, puede ser creado desde su raíz. No es solo el tratamiento digital de la imagen (supuestamente «real» u «original» ella misma, se dirá), sino ya la «imagen de síntesis», absolutamente despegada de la vieja «realidad». La técnica de la producción digital de imágenes permite, en toda su potencia, ampliar esa producción no solo a las imágenes visuales, sino incluso a las auditivas, las táctiles y, están en camino, olfativas, gustativas y cinestésicas.

8

Este aumento cuantitativo de potencia creadora no debe velar que se trata de una transformación cualitativa. El viejo sueño, o pesadilla, de Descartes, de una *res cogitans* que nada sabe del cuerpo y que tanta literatura sobre el llamado problema mente-cuerpo ha generado, ya se puede palpar, tan cercano está. La «realidad virtual», ella misma

³ Véanse los textos de Paul Virilio: *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid 1998, y el más histórico y global de Rosalind Krauss: *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid 1997.

⁴ Benjamin dedica a esta distinción y a sus profundas consecuencias las secciones 8 y 9 de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

⁵ La historia del cine está llena de casos en el que la película final exhibida no responde a los gustos y criterio del director (el autor) sino que se ha visto mediatizada, o directamente censurada, por el estudio cinematográfico a través del montaje de la película.

creada y sintetizada en el medio digital, se presenta con la doble faz de todos los grandes inventos que en la historia han provocado un cambio epocal: deseada y temida; objeto de deseo por la fascinación de las nuevas posibilidades que crea y temor a la apertura de una nueva puerta que nadie sabe donde nos conducirá. Esta nueva realidad, punto de llegada actual del proceso histórico de creación de realidades (o mundos, como se prefiera), subvierte conceptos tenidos por fundamentales en la realidad visual y material presente. Incluso más de lo que Paul Valéry anunciaba para el nuevo arte.⁶ Se subvierten los viejos tópicos del espacio, del tiempo, incluso de la coseidad y, con ello, de la identidad.

9

La última identidad es la del cuerpo. No significa ser «la última identidad» el ser la más clara ni, tal vez, la más distinta de forma inmediata. Podría significar que, al margen de disquisiciones metafísicas, su pérdida nos hace entrar inevitablemente por la puerta del reino de lo patológico. Lo dejaremos al margen de nuestro camino: el ejercicio de la filosofía consiste en realizar excursiones por ese reino, pero volver y narrar lo visto. Quedarse en él y no volver es enmudecer, desaparecer en el caos de lo sin-palabra. El cuerpo es lo más propio. Es lo mío que se pone en la *comunidad* más primeriza, en lo *común*. Es la *Gemeinschaft*. Pero incluso lo más mío es ya una construcción. El individuo no se mueve en ningún momento en el terreno de la pura animalidad. Como individuo es ya animal cultural, sea cual sea la simplicidad o primitividad de esa cultura, complejo de estructuras simbólicas cuyo fin es recrear y reproducir la vida de la especie. Como individuo es elemento individualizado, diferenciado en algún grado, separado y diferente de lo más común, diferente en la comunidad. Igual y diferente a la vez. Es y ha sido la tarea de la antropología despejar esa ecuación de lo «igual y diferente a la vez» en el individuo de la especie humana: tanto de la antropología cultural como de la antropología filosófica, en cuanto reflexión de segundo grado. Sólo es un síntoma de la centralidad de la cuestión para la vida social actual el que se haya convertido en un lema político.

10

El nivel más alto de culturización es aquel en que las diferencias —que siempre separan, analizan (del griego *ajnaluvw* soltar, deshacer, separar) lo que se ha recibido como un todo más o menos informe— se establecen para subvertir o diferenciar en el

⁶ Paul Valéry escribió en «La conquista de la ubicuidad»: «Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.», en Paul Valéry: *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid 1999, pag. 131, trad. de José Luis Arántegui. Es esta la cita que Benjamin utiliza significativamente como motto de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

ámbito de lo más fundamental, de lo más mío, de lo más constituyente pero, a la vez y a causa de ello, de lo más mítico, de lo que se presenta investido de una fuerza «natural» irrebalsable, fuerza sagrada o, en palabras de Benjamin, como el destino que se cierne sobre nosotros dominándonos y sustrayéndonos la capacidad de individuación, elemento básico de la cultura y del individuo.⁷ Es la transgresión en su nivel más alto posible pues se realiza de lo más básico e inmutable, el orden físico-biológico. El sexo, que no la sexualidad en este primer momento, puede presentarse pues como la última frontera, el último límite de lo mítico, de aquello que el individuo en su espontaneidad y libertad no puede cruzar.

11

La época digital podrá transmutar los conceptos del arte y de lo simbólico en general por la introducción de medios técnicos que transforman la producción, la transmisión y la recepción de las imágenes. Pero, se dirá, no podrá transmutar igualmente el orden del sexo natural (en el sentido de biológico, físico, objeto de una ciencia natural, la medicina) pues no puede crear ni un nuevo sexo ni modificar las condiciones de su percepción, tal como ha hecho con la imagen. Sin embargo: (a) ¿no hay ya una transmutación cuando hablar de «sexo» es enormemente ambiguo y en el campo polisémico en que habita siempre debe precisarse si se está refiriendo a sexo biológico (genitales, en definitiva), carácter sexual asumido o carácter sexual al que se proyecta un individuo por medio del deseo?, (b) ¿no hay ya una transmutación cuando al hablar de erotización o fuerza erótica la situamos no ya en los genitales sino en la capacidad de tener y provocar deseo?, (c) ¿no hay ya una transmutación en el ámbito de lo sexual humano cuando las coordenadas de espacio y tiempo en que se desenvuelve y realiza, las formas de administrar el deseo y los modos de consumación de los impulsos eróticos adquieren unos rasgos nuevos e imposibles en la época anterior?

12

La imprenta no creó al novelista, no desautorizó la imagen sacra, no vació de experiencia al individuo, pero facilitó cuando menos los medios y dio la oportunidad para iniciar el proceso. La época digital no crea una nueva sexualidad, pero da los medios y la oportunidad para consumir transformaciones incubadas durante largo tiempo, proyectos siempre dejados al margen, y posibilita la eclosión de formas nuevas de vivir lo humano, transitorio hasta en los límites dentro de los que se puede mover. Y si lo humano no se define de forma substancial o esencialista —y en ello consignamos una de las grandes conquistas de la autonomía de lo humano, desligado ya de los grandes Padres de la religión o de la ideología— entonces son las condiciones de producción y

⁷ Véase en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* el «Epílogo». Además las referencias contenidas en *El narrador* (1936) y en *Franz Kafka* (1934).

reproducción de lo humano, y también las condiciones que la posibilitan, las que definen el ser del hombre. Si se transforma el espacio y el tiempo de la imagen —como decía Valéry— entonces se transforma la imagen, si se transforman las condiciones de posibilidad de la sexualidad y, además o con ello, las condiciones en que se da (se crea y re-crea), entonces se transforma la sexualidad y nos encontraremos con una nueva sexualidad. Entonces, como en Benjamin respecto a la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, el trabajo será explorar, discernir y explicar esta nueva forma, y el peligro será utilizar las viejas categorías, cuya única propiedad segura es posibilitar una lectura regresiva, reaccionaria, de la nueva realidad.

13

¿Qué facilidad y qué posibilidad ofrece la era digital en el ámbito de una nueva sexualidad transgresora de los viejos límites? ¿A qué sexualidad nos referimos? Para la historia de la sexualidad (ya contada en parte por Michel Foucault)⁸ la existencia de objetos claramente identificadores ha sido determinante y determinista. Esto es, el sexo correspondía a unos órganos genitales fisiológicamente determinados y sobre él se amoldaban el carácter, la función, el deseo y los rituales de la persona propietaria, ya siempre definidos por un estereotipo en dos colores, o en dos estereotipos sexuales, santificados por el orden social. Pero ahora pueden separarse, no sólo de un objeto (en este caso unos órganos anatómicos) sino también, y de forma mucho más importante, desligar lo que es culturalmente propio de la conducta humana de una raíz natural y, por ello, fija, heredada y difícilmente superable (aunque la técnica también ha provisto en este siglo de medios para superarla). Es en este segundo campo donde el cambio cultural, y la época digital tiene que ver con él, incide directamente, modificando la naturaleza por dos vías: el aumento del poder tecnológico de disposición sobre lo natural y, por otra parte, mediando, relativizando, reestructurando la influencia y el peso de lo natural en el conjunto de la cultura.

14

Si nos centramos en las distinciones en el campo de la sexualidad humana partiremos de la antigua oposición absoluta masculino-femenino abarcando todo el campo, mejor dicho, abarcando la casi totalidad del campo, dejando en sus márgenes, interiores o exteriores, tanto da pues siempre son marginales, conductas, actitudes, posiciones que no se adaptan a uno de los polos de la oposición. Ahora debemos distinguir entre el *sexo*, definido como la suma de elementos sexuados del organismo, los cuales capacitan normalmente como «inseminador» o como «gestadora» y que tienen su manifestación más visible en los genitales. Ya aquí la dualidad no cubre todo el campo, pues hay un pequeño porcentaje de personas que nacen con elementos propios de uno y otro sexo.

⁸ En su conocida *Historia de la sexualidad*, ahora en Siglo XXI, Madrid 1978, 3 vols.

Con lo cual el sexo debe especificarse como sexo cromosómico, gonadal, genital, morfológico, hormonal o neuro-cerebral. Por otra parte un *género* o identidad sexual, definido como el sentido subjetivo de pertenencia a uno u otro colectivo sexual (masculino o femenino), la identificación con los que se perciben iguales o semejantes. La identidad sexual es uno de los elementos constituyentes del sexo como un todo biológico y es el más básico instinto sexual, condicionando a la propia sexualidad o instinto de apareamiento, y siendo depositaria de la imagen psicológica del propio sexo. Finalmente una *sexualidad*, definida por el uso que se hace del sexo con el fin de aparearse. Por lo general se tiende a establecer relaciones sexuales con individuos del sexo opuesto (es decir, que son percibidos como psico-sexualmente opuestos y genítalmente complementarios), pero hay un número importante de personas que sienten atracción por otras de su mismo sexo (psicológico, genital y morfológico), y también hay quienes se unen sexualmente a otras personas sin importar cuál sea su sexo. En este aspecto incluso en un pequeño número de casos no es posible determinar si una unión es heterosexual u homosexual, por ejemplo cuando las personas implicadas poseen sexo genital opuesto pero sexo morfológico-anatómico idéntico, o sexo genital opuesto pero sexo psicológico idéntico, o sexo morfológico-anatómico opuesto pero sexo genital idéntico.

15

La variedad de las posibilidades, la multiplicidad de las cuales es evidente por un simple cálculo de combinatoria matemática, pudiera no implicar necesariamente su existencia, al menos en una época donde la realidad viene definida esencialmente por la presencia, y esta fundamentalmente por la presencia fáctica, física. Pero con una simple transformación de esta concepción de realidad se traen a primer plano un conjunto de las posibilidades existentes, de aquí la importancia de rastrear las posibilidades y de afirmar, en nuestro caso, las nuevas posibilidades traídas a primer plano por la digitalidad. Esta ha ayudado enormemente, ciñéndonos exclusivamente al campo que investigamos, a la apertura del complejo de posibilidades pre-existentes o que se manifiestan cuando las posibilidades existen. En este caso la eclosión de todos los fenómenos que, en su conjunto, forman el llamado movimiento «tranny» o, simplemente, «trans»,⁹ es la realidad advenida precisamente gracias a (lo cual no implica «debido a») la digitalidad.

16

¿Qué es lo que agrega o modifica la época de la digitalidad? En todo caso afectará no a los hechos, sino a la interpretación, la regulación y las posibilidades de las conductas que con estos hechos se lleven a cabo. Modifica el espacio y el tiempo, y esto,

⁹ «Movimiento tranny» y «manifestación tranny» son los nombres dados a las manifestaciones, y por extensión a sus canales, que comportan un intento de transformación de la «normalidad» en el campo de la sexualidad. Se trata, y de forma consciente, de una transgresión y no de una marginalidad. Véanse, en la *red* y como ejemplo, los sites *femineas.com* o *Hispatrans* en *erosgal.com*.

como ya escribía Paul Valéry y recordaba Walter Benjamin, es determinante no sólo para el contexto, las circunstancias o cualquier otra circunstancia modificativa externa al fenómeno, sino que es transformadora del fenómeno mismo. En la época digital los fenómenos pierden, como en la sensibilidad interna kantiana, ya definitivamente el espacio, pero incluso podría decirse que el tiempo viene de tal forma dislocado que pierde sus características «normales», las que han regulado la temporalidad de occidente durante siglos. Todo ello modifica substancialmente la materialidad y, con ello, la propia realidad. Deja de ser una metáfora o una interpretación política de los hechos para pasar a ser una descripción aquello de que «lo que no se ve no existe» o «lo que no aparece en los media no existe». En los sucesos políticos hemos asistido a la manipulación del poder respecto a fenómenos que no han existido, más difícil es hablar de manipulación (por supresión) de hechos que sí han existido, en todo caso el fenómeno de la manipulación de la realidad en el ámbito de la vida cotidiana no se presente de forma tan evidente como en otros ámbitos, todavía, pero, en cualquier caso está ahí.¹⁰

17

Para una concepción firmemente asida a la noción común de realidad la pregunta que planteará a modo de refutación, en el ámbito concreto que hemos traído a colación, es la siguiente: ¿Es un cambio de la sexualidad en sí o de la percepción de la sexualidad, tan solo? Está claro que la diferencia de concepción estriba en el peso y valor del «tan solo» final. En Benjamin encontramos, en los párrafos que dedica a remarcar la importancia de la reproductibilidad técnica moderna,¹¹ frases que dejan entrever la nueva concepción que introduce el cine y la fotografía, como medios técnicos más avanzados en su época, por lo que se refiere a la percepción. Frases como: «Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente» y «la recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercpección, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento». Estas muestran que la realidad no es más que su percepción, que «percepción de la realidad» no indica una relación entre dos mundos que previamente a la relación son en sí mismos, sino que los dos polos solo se dan simultáneamente en cuanto entran en relación, que no hay realidad sin percepción del mismo modo que no hay percepción sin realidad.

¹⁰ No entramos en el tema filosófico, sociológico y psicológico de la «construcción social de la realidad», pues lo que se plantea a partir de Benjamin no es principalmente la adjetivación de «social» (como no lo sería la de «patológica», «políticamente progresista» o cualquier otra), sino el hecho mismo que «realidad» va unida a «construcción» y no a «dación».

¹¹ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, parágrafo 3.

18

En la sociedad del espectáculo, en el mundo como supermercado,¹² ¿qué diferencia existe entre ser percibido y ser real?, ¿cuál es el concepto de realidad, si dejamos de lado la vieja concepción substancialista que a la postre, en el sentido común, reduce realidad a materialidad sensorial? Estamos ante la necesidad no de una nueva sensoriedad, sino de asumir conscientemente y así dar la palabra a la nueva sensoriedad que se está ya manifestando hegemónicamente a partir de la adición de la digitalidad al mecanismo técnico que representa el cine al que Benjamin dio, por primera vez, su real valor. Así, en el cine, para seguir con la intuición de Benjamin, podemos mostrar la concepción ya predispuesta a ser aceptada que aparece en películas como *The Matrix* (1999), donde Morfeo (curioso y nunca tan bien elegido nombre del habitante consciente de la nueva situación) explica a Neo (el nuevo habitante, el que aún no es consciente de la realidad y cree en la vieja realidad) lo que es *Matrix*, la matriz origen de todo, que nos envuelve y que, como saben los hermeneutas, solo por una rotura con la tradición recibida es comprensible: «Es el mundo que ha sido puesto ante los ojos para ocultarte la verdad». También, en otro sentido, *Blade Runner* (1982) adelantaba la posibilidad de habitantes de la tierra totalmente artificiales, replicantes, replicas de los verdaderos, introduciendo la dialéctica benjaminiana de copia y original. ¿Quién es replicante y quién no? Era la pregunta inútil, absurda y sin respuesta que se planteaba el protagonista en un momento, para después caer en el desconcierto de quien sabe que si hay respuesta, ésta no dice nada. Curiosamente, en ambas simulaciones del presente, resuenan los ecos de la vieja caverna platónica, así Mr. Reagan (o Cifra, depende del mundo) rechaza el esfuerzo afirmando aquello tan viejo de «la ignorancia es la felicidad». El final, puesto que *Matrix* es control, es la utopía operante de «un mundo donde cualquier cosa sea posible», donde lo preformado, el destino, lo ya programado, deja de ser operante. En Benjamin sería la muerte de la violencia del destino a favor de la vida del individuo, libremente acogido en una tradición de sentido.

19

Volvamos a Walter Benjamin. Sus ensayos, y en concreto *La obra de arte* tienen la riqueza suficiente para, seis décadas después, seguir proveyendo de intuiciones para analizar nuestro presente. Nos queda ver el final de la historia, o la dirección hacia el final, hacia donde apuntaba Benjamin, para discernir si nosotros podemos seguir apuntando en la misma dirección con unos bártulos que hemos recogido de su maleta. La posición general de Benjamin podría calificarse de «conservadora» (de la autonomía de la obra de arte frente a los reduccionismos fascista y comunista, de la tradición y de lo que representa de carácter simbólico la obra de arte), pero podría designarse mejor como «mediadora», pues frente a todo reduccionismo defiende el carácter autónomo de

¹² Tomo las etiquetas, además de algunas intuiciones, pero no necesariamente todo el planteamiento, de Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia 2000 y Michel Houellebecq: *El mundo como supermercado*, Anagrama, Barcelona 2000.

la obra, carácter autónomo también mediado que es lo que la hace una señal de la sociedad que la produce, de forma mediada, pero no es una obra independiente de su contexto. En el caso que nos ha ocupado eso significa que el contexto, los medios de producción y consumo, pueden alterar, y alteran, las posibilidades de recepción de tal forma que aparezcan realidades allá donde estas no existían o no se percibían, que sería, a la postre lo mismo, pues en ambos casos su ausencia (mejor dicho, su presencia ausente, el rastro de una ausencia) se impondría en forma de hecho natural, inmodificable. Es un planteamiento utopista y conservador-revolucionario, pues no concibe leyes naturales que sujeten el destino, sea de la reacción sea de la revolución; contra el destino natural, siempre violento, defiende la espontaneidad individual y la capacidad de encontrar una brecha dentro del bloque.

20

Nuestro paseo por algunos rincones del presente tenía la intención de revivir a Benjamin. Como en él, analizar las producciones del presente, aquellas que nos permitieran encontrar en ellas la huella de la redención, para renovar su pretensión, desvelar lo ante los ojos que está puesto con el fin de no ver la verdad, una verdad que él atisba en la liberación, aunque siempre momentánea, de la violencia del destino para recuperar la espontaneidad del individuo, incluso la espontaneidad de crear nuevas tradiciones desde las que comprender el presente. Los medios técnicos de reproducción se han convertido, como él mismo ya previó, en fines en sí mismos, y no solo en objeto de contemplación. Han transformado esencialmente la realidad pues han transformado el espacio y el tiempo, el modo y la manera en que debemos prepararnos para lo que nos ofrecen, que es siempre la realidad mediada. Los medios son esa mediación, ergo esa realidad. Si la ignorancia no es la felicidad entonces debemos mirar más allá y ver nuestra propia mirada, pues en ella ya está contenida la realidad. Ahora puede aparecerse ya, gracias al extraordinario desarrollo de los medios técnicos, la digitalidad como última oleada, que lo natural es ya mediado y que toda mediación es creación. Una estética no puede volver hacia atrás, ahora que hemos llegado a una cima, y seguir usando sus viejos conceptos como si ignorando, cerrando los ojos, lo que está ante ellos desapareciera. El medio es el creador; hemos visto como puede mediar en una realidad emergente, se trata de aprovechar estas emergencias, antes que cerrar los ojos ante ellas.