

La “metamorfosis de la percepción” y dos de sus exponentes: Walter Benjamin y Dziga Vertov

“Metamorphosis of perception” and two of its exponents:
Walter Benjamin and Dziga Vertov

*Mercedes Molina
Crycit – Conicet
Mendoza - Argentina*

Resumen

En plena modernidad, los avances tecnológicos producen aplicaciones que se introducen en la esfera del arte, tornando reproducible cualquier tipo de manifestación humana gracias a la fotografía y al cine. Las realizaciones del teórico Walter Benjamin y del cineasta Dziga Vertov tornan evidente un proceso concomitante, la “metamorfosis de la percepción”, que da cuenta del nuevo modo de ver el mundo del hombre moderno. Ambos realizadores exploran –uno en el campo epistemológico, el otro en el terreno cinematográfico– las posibilidades de que sus lectores/espectadores reflexionen acerca de las condiciones sociales de producción durante las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Walter Benjamin, Dziga Vertov, “metamorfosis de la percepción”.

Abstract

In the thick of modernity, technological advances produce applications that are introduced into the sphere of art, making any type of human manifestation reproducible thanks to photography and cinema. Productions of the theoretician Walter Benjamin and the film director Dziga Vertov evidence a concomitant process called “metamorphosis of perception,” that speaks about modern man’s new

way of seeing the world. Both creators explore –one in the epistemological field, the other in cinematography– the possibilities their public has to reflect about the social conditions of production during the first decades of the twentieth century.

Key words: Walter Benjamin, Dziga Vertov, “metamorphosis of perception”.

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos analizar los aportes del teórico frankfurtiano Walter Benjamin (1892 - 1940) y el productor de cine soviético Dziga Vertov (seudónimo de Denis A. Kaufman, 1896 - 1954), en relación al proceso que ha sido denominado “metamorfosis de la percepción”. El mismo coincide con el avance de la modernidad desde mediados del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en los países industrializados, y remite a los cambios que se producen en el modo de ver el mundo del hombre moderno. Tales cambios se tornan observables en el proceso de incorporación de la tecnología en la esfera del arte, siendo la fotografía y el cine dos ejemplos paradigmáticos en este terreno.

La cuestión de la “reproductibilidad técnica” de la obra de arte resulta un eje de reflexión central para Benjamin, quien constituye –desde nuestra perspectiva– un precursor de los abordajes epistemológicos de la tecnología y el arte. En sus escritos se develan los vínculos de estas esferas íntimamente imbricadas en la modernidad –arte y tecnología– con las condiciones materiales de existencia, en lo que hoy podríamos llamar su carácter estructurado por y estructurante de ellas. Se trata, según entendemos, de una relación dialéctica –no un mero reflejo, sino un “ida y vuelta”– entre la base material y el terreno de la cultura en una sociedad.

En cuanto a Vertov, nos interesa centrar el análisis en su film “El hombre de la cámara”, las condiciones sociales particulares en que éste fue producido, algunos de los recursos escénicos utilizados, así como ofrecer una interpretación posible de su significado como producto artístico-tecnológico.

Lo que une a ambos personajes, Vertov y Benjamin, no es tanto su relación con el terreno del arte –uno como realizador, el otro como teórico– sino su compromiso militante y su confianza en la posibilidad de aportar a la transformación de los sistemas sociales opresivos a través del accionar de la cultura.

Retomaremos además algunos elementos de la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, que enriquecen el abordaje de las obras de sus contemporáneos Benjamin y Vertov.

Los intereses teóricos de un frankfurtiano

En sus textos “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía”¹, Walter Benjamin nos muestra cómo operan ciertas transformaciones en la percepción del hombre moderno, a partir de la aparición de nuevas tecnologías y sus aplicaciones artísticas, con el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX y de la cinematografía a comienzos del XX.

Sus trabajos constituyen un brillante antecedente de la reflexión epistemológica del arte y la tecnología, en los que el frankfurtiano analiza las posibles funciones sociales que ofrecen estas nuevas formas del arte, a saber, la fotografía y el cine, para que las “masas” se posicionen de manera diferencial y crítica frente a la vida moderna en la que están inmersas, problematizándola.

Es preciso aclarar que el autor no habla específicamente de “funciones sociales”, pero sí reconoce la presencia de “fines” políticos en una obra teórica. Concretamente, afirma que sus análisis se dirigen a servir a un proyecto político revolucionario y resultan, por tanto, inútiles a los “fines del fascismo”.²

La reflexión en torno de la relación entre la obra de arte y las condiciones materiales de existencia que hacen posible su surgimiento tiene lugar en el pensamiento benjaminiano debido a la influencia que ejerce en él el

1 BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 15-60 y 61-85 respectivamente.

2 Acerca del significado de estos términos, puede señalarse que las “herramientas” o “instrumentos” de la teoría del arte que elabora Benjamin constituyen elementos que no tienen utilidad alguna para el fascismo en tanto resultan “intraducibles” a una teoría cuya finalidad política sea la dominación. Cfr. GONZÁLEZ, Horacio, “Benjamin y el fascismo”, en CASULLO, Nicolás et al., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza / Goethe Institut, Buenos Aires, 1993, p. 268.

materialismo histórico desde mediados de la década de 1920³. Recordemos que para este enfoque, las transformaciones en la base material imprimen una determinación en última instancia sobre la superestructura de la sociedad, donde se encuentran la cultura y el arte. Así parece entenderlo Benjamin, al afirmar que

“La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción. En qué forma sucedió, es algo que sólo hoy puede indicarse.”⁴

A lo largo del siglo XX, la autocrítica y reelaboración del pensamiento marxista –sobre todo a partir de la crítica al estructuralismo– han permitido comprender la categoría de “determinación en última instancia” de un modo no mecanicista, superando la concepción de la cultura como mero reflejo de su base material. En relación a esta problemática, la socióloga argentina Fernanda Beigel señala que

“Probablemente uno de los nudos centrales de las polémicas ocurridas en la teoría marxista durante el siglo XX haya sido la cuestión de la ideología y el “edificio maldito” sin ascensor, que se montaba sobre dos pisos comunicados: la estructura y la superestructura. Algunos teóricos creyeron que el primero determinaba completamente al segundo, y sostuvieron una caracterización de los fenómenos superestructurales simbolizada en el mecanismo del “reflejo”. Otros comenzaron a trabajar sobre la posibilidad de que existieran condicionamientos desde la esfera superestructural, dándole mayor fuerza al Estado, la política, la lucha ideológica.”⁵

3 Concretamente a partir de 1924 el marxismo comienza a constituir una parte esencial de la cosmovisión benjaminiana. Cfr. LÖWY, Michael, “Distante de todas las corrientes y en el cruce de todos los caminos: Walter Benjamin”, en: *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, El Cielo Por Asalto, Buenos Aires, 1997, p. 97.

4 BENJAMIN, “La obra de arte...”, p. 18.

5 BEIGEL, Fernanda, “Política, ideología y literatura en la obra de Agustín Cueva”, en FERNÁNDEZ NADAL, Estela (comp.), *Itinerarios Socialistas en América Latina*, Alción, Córdoba, 2001, p. 183.

Pues bien, ya en el pensamiento de Walter Benjamin, encontramos una concepción hábilmente elaborada de la relación entre condiciones materiales de existencia y evolución de la esfera del arte, en la que estas instancias de la vida social no se vinculan de un modo mecánico, sino a través de una dialéctica compleja. El hecho de que la obra de arte pueda desempeñar una función revolucionaria deja en claro que la lucha por transformar las relaciones sociales capitalistas no tiene lugar sólo en la instancia económica, sino también en el campo de la cultura.

Afirmamos que Benjamin es un precursor de los estudios epistemológicos del arte y la tecnología, en tanto se propone elaborar unas

“...tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción. (...) Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista.”⁶

La reflexión epistemológica sobre el arte permite situar las obras en sus contextos sociales de producción, que son los que permiten comprender sus significados y sus alcances, poniendo de manifiesto el universo de significación de la época. Llevada esta afirmación a su extremo, queda descartada la idea de “genio del autor” para explicar el surgimiento de la obra de arte. Sólo habría, desde esta perspectiva, producciones artísticas resultantes de ciertas condiciones de producción, independientes de los artistas o sujetos productores.

Es comprensible que Benjamin parezca sostener este enfoque en su versión extrema, dado que intenta oponerlo a la ideología nazi, que encuentra en la raza aria la máxima expresión del genio humano y pretende con su proyecto político aniquilar al resto de la humanidad.

Funciones sociales de la reflexión epistemológica

Benjamin persigue un objetivo teórico-político, dotar a los análisis del arte y la técnica modernos de herramientas que permitan ponerlos al servi-

6 BENJAMIN, *Idem*, p. 18.

cio de un programa revolucionario. Para ello, comienza mostrándonos cómo la obra de arte en la modernidad es susceptible de ser reproducida gracias a las nuevas tecnologías, y pierde entonces “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”, su “autenticidad”, su “aura”.⁷

El aura es desplazada como consecuencia de la reproductibilidad, que a su vez potencia las posibilidades de exhibir la obra. Por eso Benjamin habla de la “preponderancia absoluta de su valor exhibitivo”, y queda en el pasado el “valor cultural” de las producciones artísticas.⁸

Sin embargo, en este desplazamiento residen las posibilidades revolucionarias del arte, siguiendo el punto de vista del frankfurtiano. Para explicar esto, recurre al concepto de “inconsciente óptico”, que revelará aquellos indicios, detalles de la realidad, que no son accesibles al ojo humano pero que pueden ser captados mediante la cámara. La perspectiva humana se ve, de este modo, profundamente transformada, al poder conocer mediante este instrumento de la tecnología los últimos reductos de la realidad.

“É interessante observar que, através das comparações benjaminianas, a técnica fotográfica e cinematográfica parece expor à percepção do homem moderno a realidade última, em suas dimensões tanto psíquica quanto física, graças à desconstrução das aparências e ao acesso controlado a um mundo reconstruído por uma perspectiva objetiva, enquanto dado. Nesse sentido, a técnica da fotografia e do cinema é instrumento de conhecimento, isto é, de poder, e como tal deve ser utilizada politicamente.”⁹

Podría pensarse que en algún punto, las reflexiones de Benjamin resultan ingenuas al creer que la cámara permite al hombre llegar a la realidad última, como si hubiera en el pensamiento benjaminiano una suerte de ilusión de transparencia de la realidad mediada por la cámara. De acuerdo con esta hipótesis, los fenómenos sociales estarían allí dispuestos a ser descubiertos por el hombre moderno, que ahora puede acceder a ellos gracias a

7 BENJAMIN, *Idem*, pp. 20 y ss.

8 BENJAMIN, *Idem*, p. 30.

9 GARCIA DOS SANTOS, Laymert, “Modernidade, pós-modernidade e metamorfose da percepção”, en *Politizar as novas tecnologias. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*, Editora 34, São Paulo, 2003, p. 158.

nuevos instrumentos técnicos. Si se recurre a una analogía de las ciencias naturales, la cámara del fotógrafo o del cineasta se asemejarían al microscopio del biólogo, que facilita el conocimiento de aquellos microorganismos que antes no podían ser captados por la simple mirada humana.

Pero si analizamos el contexto social en que escribe Walter Benjamin, observamos que el ascenso del nazismo y su avance por Europa hacen muy difícil a los teóricos de izquierda de la época adoptar perspectivas ingenuamente optimistas. La hipótesis del optimismo ingenuo de Benjamin, afirmando el libre acceso a una realidad transparente por medio de la cámara, cae por su propio peso si tomamos en cuenta que el autor destaca la necesidad de un posicionamiento revolucionario por parte del fotógrafo o el cineasta. Dicho de otro modo: es imposible acceder libremente a la realidad, como es imposible acceder libremente a la verdad objetiva; sólo se podrá *construir* un cierto tipo de conocimientos sobre el mundo si el camera-man adopta una perspectiva crítica. Para que no queden dudas, señala agudamente que “...en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.”¹⁰

Nuestro autor sabe que los intereses nazi-fascistas utilizan los avances científicos y tecnológicos para acrecentar su poderío político, su dominación. Por eso su interés por ofrecer instrumentos para analizar las funciones de la técnica y el arte en la sociedad moderna puede muy bien ser comprendido como el antecedente de una epistemología de la tecnología y del arte. Esta reflexión epistemológica no se contenta con analizar la metamorfosis en las formas de percibir el mundo ante las nuevas tecnologías, sino que ofrece además herramientas conceptuales para ser puestas al servicio de la transformación de las relaciones de producción. En este sentido, los trabajos de Benjamin reafirman el sentido de la famosa tesis marxista: “los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de diversos modos, de lo que se trata es de transformarlo”¹¹, tesis que nunca dejó de estar presente en los esfuerzos teórico- políticos de los de Frankfurt.

De hecho, puede afirmarse que al concebir a la teoría crítica como elemento revolucionario, la perspectiva de los teóricos de Frankfurt cobra po-

10 BENJAMIN, “La obra de arte...”, p. 43.

11 MARX, Carlos, “Tesis sobre Feuerbach”, en MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Obras escogidas*, Tomo I, Cartago, Buenos Aires, 1987, p. 11.

sitividad, al dejar abierta la posibilidad de resistir a la opresión del orden capitalista.

De todas maneras, si se compara el optimismo subyacente en “La obra de arte...” con las críticas a la industria cultural realizadas una década después por Horkheimer y Adorno¹², puede hallarse una notable discontinuidad en el pensamiento de los frankfurtianos. Pero nuevamente, el hecho de considerar a cada obra filosófica en relación al contexto en que ha sido producida permite comprender algo más acerca de cómo las producciones no son nada parecido al resultado del genio de sus autores, sino fieles reflejos o síntomas de la conflictividad social de la época en que fueron escritas. En tal sentido, se ha señalado que Benjamin escribió el texto en cuestión a mediados de la década de 1930, en el marco de “largos años de ilusión política”¹³. Esto de alguna manera viene a explicar su “optimismo”, al concebir que en la desaparición del aura reside la muerte del arte, y por eso mismo, la posibilidad de nacimiento de una nueva fuerza revolucionaria.

“Pretendía ver en los fenómenos crecientes de la cultura masiva, en especial el cine, las condiciones materiales que producirían un cambio radical en la cultura del porvenir. Este cambio revolucionario sería el equivalente al de las estructuras económicas que, a su vez, se había hecho posible gracias a las nuevas formas de producción que el propio capitalismo había engendrado.”¹⁴

Adorno y Horkheimer, en cambio, escriben la *Dialéctica del iluminismo* en la década de 1940, habiendo tenido el lamentable privilegio de vivir en medio de los desastres perpetrados por el nazismo alemán, la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias en términos de consolidación del sistema capitalista en el mundo occidental.

Respecto de este optimismo esperanzado en algunos escritos de Benjamin, que se contraponen a su propio desencanto y a la denuncia de la barbarie del capitalismo a lo largo de su obra, algunos autores han interpretado

12 Cfr. HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1969.

13 SCHMUCLER, Héctor, “La pérdida del aura. Una nueva pobreza humana”, en CASULLO, Nicolás et al., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza/ Goethe Institut, Buenos Aires, 1993, p. 240.

14 *Ibid.*, p. 241.

que tensiones no necesariamente resueltas atraviesan su pensamiento. En tal sentido parecen orientarse las palabras que siguen, al señalar que

“(...) se observó con razón que no existe un Walter Benjamin, sino varios. Existe el Benjamín marxista, que bajo la influencia de Brecht rechaza toda complicidad con la cultura burguesa, como existe el Benjamín místico, que bajo la influencia de Scholem sustenta que solamente la teología puede transformar la vida. Existe el Benjamin que aplaude la declinación del aura y el que se asusta con las consecuencias de un mundo sin aura, o que preconiza el advenimiento de una barbarie purificadora y el que entra en pánico con la barbarie absoluta del fascismo, el que deplora la atrofia de la experiencia en un mundo totalmente administrado y el que atribuye un valor revolucionario a la pérdida de la experiencia.”¹⁵

Desde la perspectiva que se sostiene en el presente trabajo, en cambio, es posible leer a Benjamin como un intelectual polifacético, un “hombre que descreyó de toda visión totalizadora de la vida, de toda pretensión de universalidad”¹⁶, lo que hace de su obra un filosofar abierto a la complejidad, a las discontinuidades y contradicciones de la vida social.

Funciones sociales del arte: cine y teatro revolucionarios

Entre las herramientas conceptuales desarrolladas por Benjamin, la “terapia de shock” explica la relación entre la imagen fotográfica o cinematográfica y el espectador. Según señala: “la cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación.”¹⁷

Uno de los mejores logrados ejemplos de terapia de shock lo constituye el film “El hombre de la cámara”, de Dziga Vertov, en el que a gran velocidad se suceden las imágenes de la vida moderna en la ciudad, cortando por momentos toda posible asociación de ideas en el espectador. Pero ¿qué implicancias puede tener este tipo de terapia?

15 ROUANET, Sergio Paulo, *As razoes do iluminismo*, Companhia das letras, São Paulo, 1987, p. 110, citado en FORSTER, Ricardo, *W. Benjamin. Th. W. Adorno. El ensayo como filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, p. 30.

16 FORSTER, *Ibidem*.

17 BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, p. 82.

“A necessária politização de percepção consiste, portanto, numa terapia de choque. Esta, para ser produtiva, deve ser intensa e envolver o espectador tão profundamente a ponto de transformar seus hábitos e, sobretudo, seus hábitos perceptivos. (...) Em poucas palavras: a reestruturação do sistema perceptivo consistiria em distrair deliberadamente o homem moderno, habituando-o a expor-se ao tratamento de choque exercido pelo cinema sobre a sua visão do mundo e da realidade. No cinema o homem moderno faria o aprendizado da vida na nova sociedade.”¹⁸

Para Benjamin, el cine opera una transformación de los hábitos de percepción del hombre moderno, transformación que permite percibir de otro modo la realidad y las relaciones sociales en las que está inserto.

En el caso del film de Vertov, la multiplicidad de imágenes y la rapidez de éstas parecen remitir al proceso de la línea de montaje, proceso sin fin en el que se producen y reproducen las mercancías que invaden el mundo capitalista moderno.

Entre los recursos que el director utiliza, está el de poner de manifiesto que las escenas del film no constituyen “la realidad” sin más, sino que son precisamente escenas tomadas para una película. Para ello recurre a dos planos bien diferenciados. En uno de esos planos, aparecen imágenes propias de una ciudad, que son filmadas. Y en segundo lugar, como recurso novedoso, aparece otro plano donde se visualizan: la cámara con la que se filman las escenas anteriores, el “hombre de la cámara”, la sala donde se proyecta el film y los espectadores que asisten a la función.

Estos recursos logran un “efecto de distanciamiento” que se asemeja al producido por Bertolt Brecht en su “teatro épico”. El efecto de distanciamiento es un recurso dramático empleado con el objetivo de evitar la identificación del público de teatro con la historia de los personajes de la obra, sus vidas y sus penurias. Procura sustraer lo representado a la intervención o a la identificación del espectador, persuadiendo al público de la necesidad de reflexionar sobre las contradicciones de la vida social.¹⁹

18 GARCIA DOS SANTOS, *Op. cit.*, p. 159.

19 LÓPEZ QUESADA, María Verónica, “Bertolt Brecht y la estética marxista”, en *Sitio al margen. Revista digital de cultura*, consultado en: <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/brecht/> con fecha 01/11/2004.

El teatro épico lleva a escena una propuesta profundamente contrapuesta con el drama clásico. Mientras este último propone la ilusión de que lo actuado en la obra es un trozo de vida real en el que el público participa con sus emociones, Brecht postula que el espectador debe darse cuenta, a través de diversos artificios, de que lo presenciado es un espectáculo –cosa que, como se ha señalado en párrafos anteriores, efectivamente logra Ver-tov. La intención final es despertar una actitud crítica frente a lo mostrado.

Los héroes del teatro clásico están marcados por su personalidad y su carácter, los que, con exclusión de todo factor externo, determinan su suerte. El teatro épico, en cambio, se centra en la escisión que el avance capitalista provocó entre el individuo y su medio, mostrando al sujeto alienado en un contexto que signa su destino y sus obras.²⁰

Lo que Brecht se propone es dotar al teatro de una función pedagógica, en donde las masas logren correr el velo ideológico que cubre la realidad, mistificándola, y les impide conocer el carácter opresivo de las relaciones sociales en que se hallan inmersas. Es un teatro que se dirige a motorizar acciones reales con vistas a la revolución, y en ese sentido, no termina nunca al finalizar la función en la sala, sino que pretende trascender los límites naturales del escenario para llegar a penetrar la conciencia del espectador.

“El hombre de la cámara” fue rodada en la Unión Soviética pocos años después de la Revolución de Octubre, por ello está imbuida de un espíritu optimista en relación a la posibilidad de universalizar condiciones de producción no opresivas.

Sin embargo, se encuentra en una de las escenas una simpática alusión a la amenaza del fetichismo de la mercancía, que recuerda las páginas de *El Capital*, en donde Marx analiza el caso de una mesa que bajo la forma de mercancía

“... se convierte en un objeto físicamente metafísico. No sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su propio impulso.”²¹

20 *Ibidem*.

21 MARX, Karl, “El fetichismo de la mercancía y su secreto”, en *El capital. Crítica de la economía política*, Tomo I, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1962, p. 38.

En la película de Vertov, es la cámara la que se pone a bailar, como si cobrara vida propia. Por un momento, “el hombre de la cámara” pierde protagonismo, frente al aparato que domina el rodaje. Es el fetichismo de la cámara:

“Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres. Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres. Así acontece en el mundo de las mercancías con los productos de la mano del hombre.”²²

En el film, nos encontramos con un fetichismo (de la cámara) satirizado, constituido en objeto de crítica. El resultado de esta operación es el desvanecimiento del poder del fetiche como objeto de culto.

Gracias al recurso de las escenas en dos planos, Vertov permite que el espectador tome distancia de las imágenes captadas por la cámara y conozca las condiciones materiales en que fueron producidas. La cámara constituye el instrumento de producción, y el hombre de la cámara aporta la fuerza de trabajo mediante la cual se elabora el producto final que el público disfruta: la película. Queda desmitificado el film como producto, desacralizarlo, impidiendo que se convierta a su turno en un fetiche.

En términos benjaminianos, podemos decir que el film es una obra de arte que pierde su aura, pero su alto poder exhibitivo hace que –con cada nueva proyección– más espectadores tomen conciencia de las condiciones de su producción.

Algunas conclusiones

Una de las cuestiones que atraviesa las reflexiones anteriores es la del desvanecimiento del mundo de la religión, con el avance de la modernidad. El proceso de secularización impregna el paisaje de las sociedades feudales

22 *Ibid.*, p. 40.

a las modernas, en donde los desarrollos revolucionarios de la ciencia y la tecnología permitieron un conocimiento inusitado de la naturaleza, posibilitando su transformación para la satisfacción de las necesidades humanas. La religión deja de ser el eje articulador de la vida social.

En el caso de Vertov, la parodia del fetichismo de la cámara conduce a la desacralización de la obra, junto con el esfuerzo por poner de manifiesto el trabajo humano objetivado en la producción del film, cuestión que se expresa además en el propio título.

Los escritos de Benjamin otorgan singular importancia al predominio del valor exhibitivo de la obra de arte en virtud de su reproductibilidad técnica, en detrimento de su valor como objeto de culto. El arte está ya completamente autonomizado de la esfera religiosa y se aleja así de todo proyecto conservador.

El aura, recordemos, brillaba por encima de la cabeza de los santos en las representaciones artístico-religiosas del cristianismo, como manifestación de la presencia de la santidad en un aquí y ahora. La pérdida del aura de la obra de arte no es otra cosa que su desvinculación del mundo de la fe, en virtud de su ingreso al mundo de la razón moderna. Allí, en la lucha contra la sinrazón del fascismo y la explotación del hombre por el hombre, la respuesta revolucionaria de figuras como Benjamin, Vertov o Brecht es la politización del arte.