

## **El cinema en l'obra de Walter Benjamin**

CARMEN GALLEGO

### **Introducció**

Per entendre els escrits que vull presentar voldria d'antuvi tractar com es caracteritza el cinema en l'obra de Benjamin, esbossar el context en què van ser escrits els textos i finalment, tractar molt breument el paper de Benjamin com a espectador.

Dintre de la producció escrita de Benjamin hi ha una sèrie d'assajos sobre el cinema i aproximacions al seu significat, especialment per a un intel·lectual d'esquerres. Solo llegir sobre cinema de la mà d'entesos en la matèria que contextualitzen el setè art a partir de veure'l com un art nou i una nova forma d'entendre el món. Malgrat no ser-ne un entès, Benjamin en parla també en aquests termes. Benjamin fa èmfasi no sols en la qüestió artística, sinó també en la mecànica, és a dir, en el significat del canvi de mirada que aporta el cinema.

El text de Benjamin *L'obra d'art en l'època de la reproductibilitat tècnica* es conserva en tres versions en alemany i una traducció al francès amb modificacions, l'única de fet publicada en vida de Benjamin. Els canvis van ser obligats per l'encarregat de l'Institut de París, que en va suprimir totes les referències a Marx. El cinema no ocupa un lloc central en el llegat de Benjamin pel que fa a la quantitat, però sí té un rol principal per al desenvolupament de les seves idees. El cinema és la presentació forta del present que s'orienta vers al futur, com una promesa la conseqüència de la qual posa en joc idees revolucionàries i reaccionàries al mateix temps. El cinema és dins del pensament de Benjamin un objecte privilegiat, en part per la seva naturalesa tecnològica, i en part pel seu caràcter popular, destinat a les masses.

Aquest doble vessant li mereix una reflexió sobre el nou llenguatge, que era recent en aquells moments i l'associava a la modernitat. Representa un possible canvi cap al futur, tant amb les seves forces constructives com les destructives. La tècnica va suposar un gran canvi a finals del segle XIX, i és el motiu central sobre el qual versen els escrits de Benjamin. Les tècniques de construcció i producció són els temes d'estudi de l'obra des de finals XIX. El segle XX s'inicia per a la generació de Benjamin amb una experiència devastadora: la I Guerra Mundial. Dos frases que Benjamin hi dedica:

Una misèria completament nova va caure sobre les seves espatlles amb el desplegament formidable de la tècnica.

La tècnica va traïr la humanitat transformant el seu tàlem en un gran mar de sang.

La tècnica suposa una nova força que, fruit de l'explotació capitalista, no pot ser dominada, sinó que augmenta els perills per a la societat i eleva la destrucció i la

dominació social a nivells desconeguts fins al moment. Precisament és sota el paraigua de la tècnica i les característiques tecnològiques que el fan possible, com ara la càmera, el projector i la tira de pel·lícula, la construcció formal de l'obra amb el muntatge, i les seves formes d'exhibició i recepció, sobretot la col·lectiva, el que converteix el cinema per a Benjamin en una experiència social radicalment nova, prometedora i moderna.

La possibilitat de la reproductibilitat tècnica destrueix la singularitat sobre la qual s'alçava tradicionalment l'obra d'art i, per tant, sotscava la noció de respecte i el culte. El cinema exerceix, doncs, una funció destructiva, jove i alegre, i obliga a tornar a començar i a mirar sempre endavant. Amb el seva potència destructiva aporta també, però, la possibilitat de construir quelcom nou: ens entrena per a un món dominat per una tècnica no sotmesa a control que s'ha convertit en una segona naturalesa, ens obliga a desenvolupar noves percepcions i reaccions, ens enfonsa en una nova dimensió, en una nova estètica... El cinema entrena la nostra mirada per veure allò que seria autèntic.

L'operador de càmera li sembla a Benjamin que té funcions similars a les d'un cirurgià: tots dos penetren en el cos o en la realitat de forma diferent a com ho fa el pintor, i fan emergir una nova consciència. Una consciència on ens enfrontem a l'experiència quotidiana d'un món que ens controla, bé sigui a l'oficina, bé sigui a la fàbrica, on som obligats a abdicar de la nostra humanitat. Però al vespre, els actors i les actrius de les pel·lícules ens permeten recuperar la humanitat perduda gràcies a les històries que la tècnica cinematogràfica fa possible de mostrar. El cinema soviètic subratlla aquesta funció humanitzadora, atès que no hi té cabuda l'estrella de cine, i això facilita la identificació dels espectadors amb els models humans que el cinema presenta.

Ara em referiré al conjunt d'assajos inclosos dins els capítols de Moscou, on Benjamin explica la seva vivència davant *El cuirassat Potemkin* i les seves incursions a les sales de cine russes de la mà del company d'Asja Lacis. Més endavant em centraré en el capítol dedicat a Chaplin, a qui considera un explorador, algú que descompon el moviment expressiu humà en una sèrie de mínimes intervencions.

Com a espectador, Benjamin no deixa el cinema rus en bon lloc, excepte algunes produccions importants. Segueix amb curiositat el cinema de Hollywood, el cinema còmic, i altres produccions dramàtiques. És admirador de John Ford i James Whale, el creador del primer *Frankenstein* fílmic i autor de *La nòvia de Frankenstein*, una autèntica obra mestra. I jutja el cinema de Capra de perillós, acusant-lo de certa complicitat amb el feixisme.

## **Moscou**

A Benjamin li sembla que és més fàcil veure bon cinema soviètic a Berlín que no pas a Moscou. A Berlín hi arriba un cinema que ja ha estat destriat. A Moscou, Benjamin creu que els espectadors no són gens crítics amb els films, i les obres que hi veu l'avorreixen, li semblen insípides i inacabables. A més, està convençut que la censura

és massa activa amb els relats cinematogràfics en impedir que les grans novel·les siguin portades a la pantalla. Potser la història del cinema rus hauria estat tota una altra cosa si hagués estat possible que aquestes grans històries haguessin estat contades per algú amb la sensibilitat russa. A Rússia era impossible exhibir mostres de cinema d'altres parts del món. Durant el temps que Benjamin es va estar a la ciutat de Moscou, moltes de les pel·lícules que hi va veure li van merèixer l'opinió que no passaven de ser pamflets en defensa de la Revolució.

Afirma Benjamin que als films soviètics es treballa sota l'ordre de *fora les màsques*, no s'hi volen actors de prestigi. Són els obrers i els camperols, els ciutadans, els que interpreten els papers dramàtics, de forma que es barregen actors i espectadors. Els mateixos que actuen davant la càmera omplen les sales cinematogràfiques. Però existeix un problema, i és la incapacitat del cinema d'arribar a aquests camperols que interpreten per a la gran pantalla les seves pròpies vides. Els camperols no tenen la capacitat de comprensió de les masses obreres. Per això als camperols se'ls destina un altre tipus de cinema, i neix l'interès d'estudiar les reaccions del públic davant la pel·lícula.

En negatiu, Benjamin destaca que aquesta aproximació psicològica del cinema rus està mancada d'ironia vers la tecnologia. El cinema potencialment crític no seria ben entès. Un altre tret del cinema rus és que està desprovist de tot sentit burgès de la història. Per a Benjamin, la societat russa ha d'evolucionar i estabilitzar-se abans no sigui capaç de produir una comèdia.

En l'article titulat "Rèplica a Oscar Schmitz", Benjamin analitza el film *El cuirassat Potemkin*, que Schmitz no reconeix com a obra mestra per tractar-se d'una obra col·lectiva (per bé que no havia vist la pel·lícula i parlava a partir d'un llibre sobre el film). Benjamin hi contraposa dues perspectives des de les quals analitzar el film: la política, i la cinematogràfica: és a dir, els aspectes artístics i tecnològics. L'obra d'Eisenstein planteja que el cinema pot tractar el discurs polític i fer-ho a través d'una nova estètica. Ho explica fent ús d'una metàfora que refereix que les tendències d'una època surten a la llum només quan la irrupció de noves tècniques produeix el que anomena una 'fractura en el terreny'. D'aquesta fractura emergeix una nova consciència, com si per a la nostra mirada d'avui (referint-se als anys vint) el cinema fos l'única possibilitat d'entendre el que està passant i de preveure el que està per venir. Hi ha un canvi de perspectiva que converteix la realitat en una altra. Dels espais pollosos que vèiem amb la mirada antiga es passa a una altra mirada on el paisatge, les cases i les oficines adquireixen una altra bellesa. El món capitalista aprofita la tècnica per vendre un missatge: primer la tècnica produeix els canvis necessaris, i després, en la fractura, és quan apareix el nou contingut.

En el cinema americà, la transformació del paisatge en bellesa s'aconsegueix fent al·lusió a la burgesia a què es pressuposa que tot espectador vol pertànyer: mostra objectes que simbolitzen benestar i triomf. En canvi, en el cinema rus la fractura deixa passar una tendència revolucionària i política, com també fa el cinema còmic americà: la fractura que obre deixa passar la crítica a la tècnica i a la deshumanització. En *El cuirassat Potemkin* el proletariat s'ha convertit en un heroi, un heroi col·lectiu que

omple els espais col·lectius. El moviment de les masses ocupa la pantalla i fins i tot les criatures de pedra (els lleons) semblen despertar amb aquell moviment. Aquesta bellesa nova que mostren les masses obreres també està present en el film *La mare*. No es parla en *El cuirassat Potemkin* de la realitat individual heroica. Les accions col·lectives poden ser tan lliures com les de l'individu. En canvi, sí que són individus els representats del poder fàctic dins el cuirassat protagonista. L'un i l'altre representen el que el cinema rus reconeix com a tipologies. En aquest film, tres cares del mal a les quals també se'ls pressuposa una acció col·lectiva. Per bé que els protagonistes tipologia poden tenir una acció individual, quan al llarg de la història hi ha hagut una continuïtat del mal, el que destaca és el col·lectiu, no l'individu. Benjamin defensa la bellesa i la tecnologia, la política i el missatge de l'obra d'Eisenstein, molt superiors a obres infructuoses en les quals s'han invertit molts diners (no especifica, però podria referir-se a Capra o algun film de l'UFA).

### **Fragments de Moscou**

Benjamin parla en aquests fragments de les dificultats de residir en una ciutat desconeguda. La topografia i els carrers (recordem que no portava la roba pertinent per l'època de l'any) l'enganyen. La ciutat no ha dibuixat encara mapes dins el seu cap, i se li escapa. També constata que els moscovites no tenen sentit del temps, el perden contínuament, en contra de la frase atribuïda a Lenin que resa que el temps és or. Els moscovites mostren encara tendències asiàtiques, i perden el temps al carrer mirant com es roden pel·lícules, per exemple. Moscou és una ciutat diferent d'Europa, on no hi ha publicitat a les teulades, res que s'assembli a Berlín o a París. [En una altra pel·lícula, *Martín (Hache)*, també es tematitza la diferència entre Madrid i Buenos Aires: a la capital argentina les teulades no estan acabades, i Martín hi torna perquè troba a faltar les teulades obertes.] Els moscovites són desconfiats, no parlen mai des de la pròpia opinió -això sí és que en tenen. Parlen des de la cautela i la recança. Tothom coneix la brutalitat de la censura: el Partit pot prendre represàlies sobre les persones en qualsevol moment.

### **Diari de Moscou**

Es tracta de fragments del diari que va escriure durant la seva estada a Moscou, per veure Asja Lascis, companya del seu amic. Van compartir temps tots tres, tot i que en algunes ocasions Asja i Benjamin van poder trobar-se en la intimitat.

El primer fragment parla d'un film que estaven presentant davant dos periodistes nord-americans: va veure el final de *Potemkin* i després *Segons la llei*, de Kuleishov, pel·lícula basada en un text de Jack London (escriptor de tendències anarquistes). El relat cinematogràfic no agrada a Benjamin. Amb Asja van al cinema i la pel·lícula que trien és titllada d'un nyap insuportable. Parla també del film *La sisena part del món*, que veurà després i que també considerarà una obra fallida. Fa la crítica d'un film dirigit i interpretat per un tal Ilinski, un personatge que imita Chaplin i que al

seu parer produeix males pel·lícules. Els films de Chaplin no arriben a les pantalles russes perquè són films cars.

Escriu una sèrie de crítiques del cinema soviètic en general. No li agrada la seriositat del relat i el fet que no posi mai sota crítica la tecnologia, o que sigui un cinema colltort i eviti parlar de sexualitat o mostrar escenes d'erotisme. Prefereix el teatre al cinema, perquè pateix menys la censura. Escriu sobre altres pel·lícules i s'intueix la dificultat de seguir els diàlegs -malgrat disposar de traductors- de pel·lícules que duren 5 hores! Esmenta breument *Metrópoli* de Lang i exterioritza el seu rebuig davant el posat de mediadors llepaculs dels intel·lectuals. Benjamin afirma no estar-hi d'acord, però no diu què pensa del film.

### **Chaplin**

Charlie Chaplin, conjuntament amb els grans de Hollywood de l'època, van decidir separar-se de les Majors i formar la seva pròpia productora, United Artists. És en aquesta època que el magnífic actor i director realitza les seves millors pel·lícules. *El circ* és obra d'aquest temps. Rodada al 1928, dirigida, produïda i realitzada per Chaplin, va guanyar un Òscar honorífic després d'haver estat nominada a quatre candidatures. Es va convertir en la setena pel·lícula de cinema mut amb més recaptació de la història.

La pel·lícula mostra un Charlot perseguit per la policia, que el confon, com sempre, amb un altre individu. Mentre escapa entra en un circ i allà el prenen per un artista. És contractat pel circ i entén que no pot provocar el riure si no és de manera espontània. Esdevé l'estrella del circ, s'enamora, però ha de deixar que la noia se'n vagi amb un altre home. Finalment abandonarà el circ. Benjamin fa notar la maduresa de l'artista en aquest film i la seva transformació en allò que ha estat gairebé al llarg de tota la carrera: un titella de fira. Benjamin creu que és un poeta del cinema, és el veritable director dels seus films.

Però paral·lelament al seu geni, tot i que darrere de les seves obres hi ha moltíssima feina, Benjamin critica la seva dependència dels diners per poder mantenir els capricis de la seva segona esposa. Chaplin s'està fent gran, però continua sent el jove que ja observava al seu Londres natal i que va decidir crear l'homenet amb el bombí i el vestit elegant i pollós alhora. Un home que creu que és algú, potser no molt llunyà del Quixot, i que en les pel·lícules anteriors juga sempre amb les tipologies: ell mateix, la joveneta innocent i el bèstia fornit amb qui sempre s'acaben enganxant. La seva observació de la ciutat l'acosta a Dickens i als seus retrats del Londres més paupèrrim. Tot Europa es mostra emocionada amb els seus films, a tots provoca el riure hilarant. Ha trobat un canal emocional amb què expressar-se que connecta amb les masses, sense que sigui rellevant la seva nacionalitat: quelcom que el cinema soviètic no fou capaç de fer ni amb els seus propis films.

El cinema de Chaplin no deixa indiferent: o mors de riure o et produeix una immensa tristesa. La seva disfressa conté molta representativitat: és la imatge de qui es creu alguna cosa, però al mateix temps té l'aparença del pobre de solemnitat, del sense-

sostre. Al film d'*El circ* fa creure els espectadors que la pel·lícula acabarà per dos o tres cops consecutius. Charlot primer ha d'acceptar que la noia triï un altre per company, i ell es queda sol com en moltes de les seves pel·lícules. Després torna a la misèria i es reprèn l'inici del film, com quan el policia el perseguia. Però el seu personatge és una criatura que sempre s'aixeca, i el film el mostra alluyant-se amb el seu caminar característic, sense deixar-se enfonsar. Aquest és un fotograma típic de Chaplin: el personatge que s'allunya dels espectadors vers una altra vida, lluny del rum-rum mecànic de les grans ciutats; però aquest cop acompanyat, sense deixar-se mai vèncer.

Un altre article de Benjamin compara el personatge de Chaplin amb Hitler. Sembla una premonició d'un film que probablement no va arribar a veure perquè es va estrenar al 1940, l'any de la seva mort: *El gran dictador*. De Chaplin rescata l'aire femení, la seva capacitat de fer riure, de ser titella davant l'amarga seriositat dels dictadors i del que imposen el feixisme o el nazisme com a missatge -sobretot la incapacitat de riure's de si mateixos. Chaplin és l'home modern per excel·lència, ha encarnat el més vil dels seus contemporanis, i serà a *El gran dictador* on faci un discurs contra les dictadures i la discriminació i demani de recuperar l'humanisme.

Benjamin creu que tots dos, Chaplin i Hitler, tenen el poder de moure masses. Charlot resulta simpàtic per la capacitat de sobreviure de petits enganys, pel vestit que vol ser elegant i que li va enormement estret. Dibuixa un personatge que, encara que desitja els béns de la burgesia, desvetlla al mateix temps que aquesta burgesia està en plena decadència, i aquests trets el distancien de la seriositat amb què Hitler es pren a ell mateix. També Hitler interpreta el seu propi paper: vol que el veiem com un ésser excepcional. Potser Chaplin seria la figura idònia per representar-lo, escriu Benjamin. Al 34, quan va ser escrit l'article, Benjamin no podia saber la intenció de Chaplin de dur Hitler i el seu terrible ego a la pantalla.

En l'últim article Benjamin enllaça la figura de Chaplin i el cinema mut amb Kafka. Chaplin retrata el dolor de l'existència ocult darrere la rialla, de la mateixa manera que Kafka, en la doble cara de Jano, retrata la modernitat. L'expulsió de l'home de la humanitat i la golafreria de la burocràcia que expulsa l'home del món. Per a Benjamin, els textos de Kafka són l'última representació del llenguatge: al seu darrere alena el cinema mut. Quan Kafka mor, el cinema mut desapareix. Per això el límit de tots dos artistes serà el llenguatge.

Chaplin va ser un dels últims a resistir amb el cinema mut. Potser perquè creia que el seu personatge desapareixeria si havia de parlar. El límit de l'expressivitat està en la seva disfressa. També els textos de Kafka marquen aquest límit, on la narració ja no es pot fer escoltar. Tant Kafka com Chaplin van fer servir el silenci per a l'expressió: arribat el moment en què la xerrameca cretina i estúpida tornà al món, ells preferiren romandre en silenci. Les darreres pel·lícules de Chaplin són sonores, però ja no és Charlot qui interpreta aquests films. El primer film on Chaplin va parlar va ser *El gran dictador*.



*Cartografías*, núm. 2, "El cinema enm l'obra de Walter Benjamin", p. 55-61

El cinema mut contenia una mena de subtítols perquè els espectadors poguessin seguir la trama: informaven el públic d'allò que difícilment podia ser comunicat amb gestualitat. Benjamin considera més poderós el gest que la paraula. A *Modern Times* Chaplin canta al final amb un llenguatge que pretén ser-ho tot i és no res, però conserva l'expressivitat de l'home amb el bombí que no vol pertànyer a un món que s'està deshumanitzant.