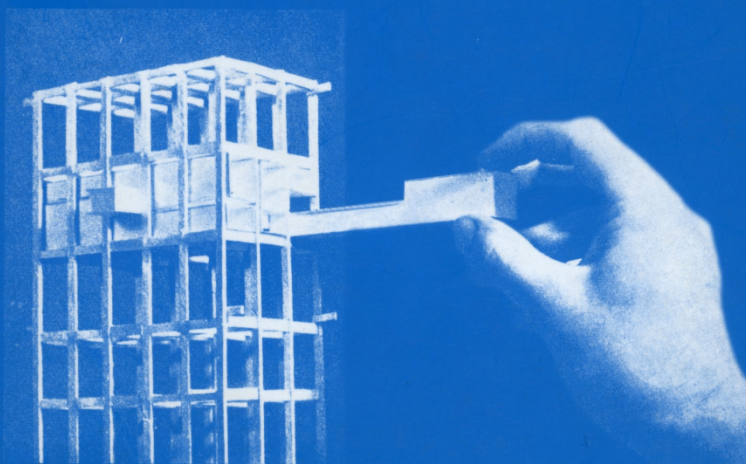


**maqueta.** (Del fr. «maquette», del ital. «macchietta», dimin. de «macchia»; V. «MANCHA».) Proyecto o reproducción exacta de un monumento, edificio, barco, etc., en miniatura.



**dc**  
**15-16**

**dc 15-16**

Revista semestral de crítica arquitectónica  
Departament de Composició Arquitectònica ETSAB-UPC  
Av. Diagonal, 649, 7è. 08028 Barcelona  
e-mail: revista.**dc**@upc.edu

Director del

Departamento: Pere Hereu i Payet

Secretaría: Ana Lara, M<sup>a</sup> A. García, E. López

Consejo editorial: Albert Fuster, Julio Garnica,  
Carolina García Estévez

Comité científico: Marisa García-Vergara, Daria de Seta,  
Paolo Sustersic

Colaboradores: Aarón Caballero, Juliana Arboleda,  
Verónica Esparza, Marisol Roca

Diseño y

compaginación: Josep Maldonado

Impresión: CTC, Computer Trade Components

ISSN 1139-5559

DL B-23.840-2007

## ÍNDICE

Narcís Irizar, <i>Weimar y la mecanización del mundo</i> .....	11
--	----

### ARCHIVO

Henry A. Millon, <i>Las maquetas arquitectónicas del Renacimiento</i> .....	23
John Wilton-Ely, <i>La maqueta arquitectónica. Barroco inglés</i> .....	29
John Wilton-Ely, <i>Los modelos arquitectónicos de Sir John Soane: un catálogo</i> .....	41

### CONVERSACIONES

Pedro Azara, <i>Maquetas en el mundo antiguo</i> .....	55
Fernando Álvarez, <i>Maqueta y aprendizaje</i> .....	63
Maurici Pla, <i>Escala Urbana y Escala Arquitectónica. Maquetas</i> .....	73

### MONOGRÁFICO: XX MAQUETAS

1898-1915	Gaudí, Cripta Güell .....	82
1912	Picasso, Guitarras .....	86
1920	Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional .....	90
1912-1918	Mies van der Rohe, Villa Kroller-Müller .....	94
1921	Mies van der Rohe, Gratacel Friedrichstrasse .....	98
1923	Malevitch, Arkitektones .....	102
1923-1925	El Lissitzky, Wolkenbügel, Moscú .....	106
1927	Loos, Casa para J. Baker .....	110
1934-1935	Wright, Broadacre City .....	112
1937-1943	Speer, Plan Fur Gross .....	116
1940	Speer, Ober Kommando der Wehrmacht-OKW .....	120
1937-1942	Piacentini, EUR .....	124
1949	Le Corbusier, Casa Curutchet .....	128
1956	Utzon, Opera House .....	131
1970	Venturi, Vanna House .....	134
1962	Rossi, Monumento a la Resistencia, Cuneo .....	138
1978	Rossi, Teatrino Científico .....	142
1979-1980	Rossi, Il Teatro del Mondo .....	146
1990	Miralles, Foto collages y maquetas .....	150
1999-2006	Ghery, Museo Guggenheim de Bilbao .....	154

## MODELOS

Julio Garnica, <i>1647. Sopra un tavolino: maqueta a tiempo</i> .....	161
Celia Marín, <i>Dos cartas (un posible artículo)</i> .....	171
Pau Majó, <i>Mies y el fotomontaje</i> .....	177
Óscar Ares, <i>GATCPAC: typos y paradeigma</i> .....	185
Stella Rahola, Jorge Vidal, <i>Sentir la arquitectura</i> .....	193
Juan Puebla, <i>La iconografía del modelo</i> .....	199
ETSAB. Entrevista a Ramon Tort .....	205
ETSAV. Entrevista a Laura Baringo .....	209

## TALLER ABIERTO

Josep M <sup>a</sup> Rovira, <i>Quid Tum</i> .....	215
Massimo Cacciari, <i>Quid Tum</i> .....	229
Pedro Azara, <i>La rosa y el compás</i> .....	235
Beatriz Colomina, <i>Arquitectura y mass media</i> .....	241
Aaron Caballero, <i>Inteligir lo artificial</i> .....	245
Javier Fedele, <i>Fábricas, cárceles y manicomios</i> .....	255

## RESEÑAS

Jordana Mendelson. <i>Documenting Spain</i> .....	267
«Malévitch, 1879-1935» .....	270
Pavel Florenski. <i>La perspectiva invertida</i> .....	272
<i>Post-Capital. Política, ciudad, dinero</i> .....	274
«GATCPAC. 1928-1939. Una nova arquitectura per una nova ciutat» .....	276
Wentzel Jamnitzer. <i>Perspectiva corporum regularum</i> .....	279
Marisa García-Vergara. <i>La botella al mar. Georges Bataille y la parte del arte</i> .....	282

## Inteligir' artificial o la significación técnico-moderna del mundo

Aarón J. Caballero Quiroz

La 'dirección múltiple' que señala *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, es prácticamente inabarcable si se pretende reducir a un solo aspecto todas las reflexiones que inspiraron dicho escrito o bien, si se asume tan solo como un ensayo sobre cine y la influencia de éste en la modernidad. Algo de esta complejidad asoma ya en el título que asigna Benjamin a este escrito, publicado por primera vez en 1936, y del cual se señalará, en estos comentarios, tan sólo el aspecto que se muestra como telón de fondo a lo largo de sus reflexiones: el carácter técnico de una voluntad de reproducir, en tanto significación fáctica del mundo, mediante un artificio. Esto quiere decir, a grandes rasgos, que Benjamin pretende establecer las diferencias de *hondo alcance* entre un modo de *inteligir artificial* en contraposición a otro que lo hace de forma natural, por enunciar de algún modo con estos dos títulos, la significación que se hace del mundo en la modernidad y desde la obra que es producto de su actuación en dicho mundo.<sup>2</sup>

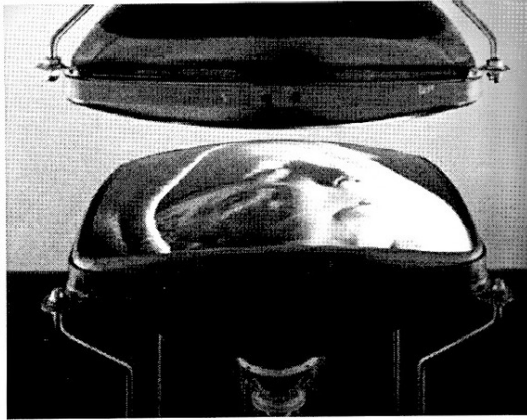
Benjamin plantea que en ambos casos dicha significación ocurre de un modo mediado y que la diferencia estriba, entonces, en el 'sitio' donde se lleva a cabo ésta como experiencia cognitiva del mundo. En el *inteligir natural* la significación ocurre de forma inmediata, en estrecha relación con dicho mundo y en la intimidad del individuo, mientras que en el *inteligir artificial* se da de forma absolutamente mediata, pensando el mundo a través de una reproducción y por tanto, en franca exteriorización cognitiva de una experiencia originalmente intimista.

Para referirse a ello, en el apartado 13 de esta obra, Benjamin advierte que *el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme.*

(Benjamin, 1992: p. 47) Es decir, debido a que en la modernidad se está 'incapacitado' de tener una experiencia del mundo de forma inmediata, a partir de lo que se hace, el cine puede resultar un auténtico 'instrumento existencial', mediante el cual acceder a una experiencia proyectada —y nunca mejor dicho— de la forma en que se entiende. Y ello no es atribuible tan sólo al grado de precisión que ofrece la cámara sobre la realidad, sino por los mecanismos que éste desarrolla en su realización que son los mismos que rigen la forma de entender del hombre moderno.

En el mismo apartado Benjamin continúa diciendo que *la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobretodo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente.* (Ibid, p. 48) El lente de la cámara no ofrece una visión distinta de lo que re-produce,<sup>3</sup> exclusivamente porque sea ésta la que mira el mundo, sino porque el proceso de significación que se hace de lo observado, se produce de forma inconsciente mientras se mira desde la perspectiva de la cámara.

Lo anterior es auténticamente un entender, según lo refiere Benjamin a lo largo de estas reflexiones, por más mediatizado que se de éste, en tanto que significación o dominio del mundo, ya que justamente dicho dominio mediatizado, es la consideración modernidad del mundo. Estos señalamientos, y sus paralelismos en textos como lo *La pregunta por la técnica* de Martin Heidegger, publicado en 1949 y *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas* de Horkheimer y Adorno, en 1944, es lo que se intentará entender artificialmente por ser 'incapaces', como modernos, de hacerlo de forma natural.



### Intuiciones de una significación natural del mundo que devine en un inteligir artificioso

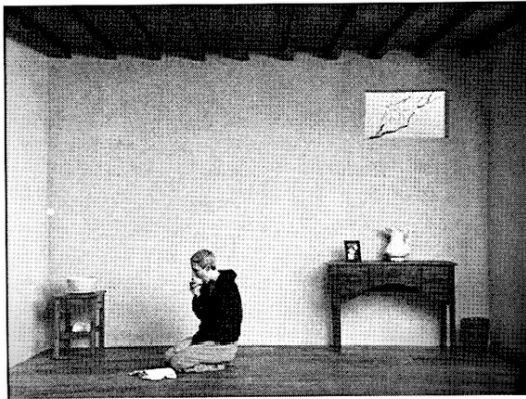
Cuando Prometeo roba la habilidad técnica a los dioses, para darsela a los hombres junto con el fuego —ya que *era imposible que ésta resultara asequible o útil a nadie sin el fuego* (García Gual, 1995: p. 50)—, dota a éste de una capacidad, digamos directa, de relacionarse con el mundo como distintivo de su raza y frente a los demás mortales que poseían *la fuerza o la velocidad, el pelaje o la piel dura (...)* (idem).

Según este mito, que se menciona en el *Protágoras* de Platón, el hombre para vivir en del mundo, en tanto que existir, se ejercita mediáticamente en el dominio de éste, significándolo en aquello de lo que es ocasión el fuego, a saber, el empleo de las cualidades de éste en la obtención de beneficios, en el amplio sentido. Es decir, la existencia del hombre se constituye fácticamente y por la mediación de la técnica del fuego, la cual basa su significado en la aplicación que hace el hombre de dicho fuego con fines muy específicos.

En referencia a la técnica, Heidegger comenta en su conferencia *La pregunta por la técnica*, que ésta se despliega en el *cuádruple modo de ocasionar*<sup>4</sup> y que, en los términos convenidos para estas reflexiones, ocurre en el hombre premoderno como un inteligir natural.

*Los modos de ocasionar, las cuatro causas, juegan pues dentro de los límites del traer-ahí-delante. Es a través de éste como viene siempre a su aparecer tanto lo crecido de la Naturaleza como lo fabricado de la artesanía y de las artes.* (Heidegger, 1994: p. 13)

Según Heidegger este es el medio en el que se convoca no sólo la utilidad para la que fue concebido y creado un objeto, sino que también es la reflexión que significó la experiencia con la *Naturaleza*, en la que se entiende ésta mediante dicha repuesta como manifestación de su dominio. El cuádruple modo de ocasionar se refiere, en el ejemplo de la copa sacrificial de Heidegger, a la producción de objetos como medio utilizado en la obtención de un fin determinado: el conocimiento del mundo, y no solo la realización de una necesidad, tal y como *l' techh hace salir de lo oculto*, para los helenos.



*tecnh no solo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también (...) para el conocer en el sentido más amplio (...). En el conocer se hace patente algo. En cuanto que hace patente, el conocer es un hacer salir de lo oculto.* (Ibid, p. 14)

En este sentido Benjamin dice, en una de sus notas a pie de página, que paradójicamente la más alta forma de mimesis que ejerce el artista, en tanto que reproducción controlada de la naturaleza y mediante los objetos que produce, contribuye al derrumbamiento del *aura* o de la cognición originaria del mundo: *la singularidad empírica del artista o de su actividad artística desplaza cada vez más en la mente del espectador a la singularidad de las manifestaciones que imperan en su imagen cultural.* (Benjamin, 1992: pp. 26 y 27).

Así la Venus, por ejemplo, mientras que para el artista significa en sí misma un inteligir muy concreto, por su elaboración y por su alusión a esta divinidad, para el que la contempla en actitud de culto empieza a generar una experiencia de otra índole, ya que su *traer-ahí-delante* no ocurre en el proceso que lleva a cabo el artista, sino en la mediación que ejerce la Venus en el creyente como inteligir cultural, por ponerlo en lo términos que se han estado manejando.

La alusión de un inteligir cultural, ocurrido de distinta forma que en la técnica, pero aun de forma inmediata, sirve para destacar el hecho de que la significación del mundo se desplaza principalmente hacia el interior del individuo, de forma introspectiva, mediante abstracciones, y ya no afuera mientras ocurre el acto que crea la obra. En esta introspección se inicia la inquietud por 'suspender' una experiencia, en tanto que abstraerla, y que se significa en él, reproduciendo lo presenciado.

Esta es la génesis de una época que reproduce técnicamente, como lo llama Benjamin, que ya no es la cultural y que recurre a dicha reproducción pero ahora en la materialización física de ésta a través de un 'modelo' en el que se inteligie toda una significación de las cosas. Este modelo ya no es una reproducción por simple utilidad, como en la técnica, o para la introspección de una experiencia natural, como en el culto, sino que es una recurrencia al fenómeno ocurrido en la Naturaleza, suspendido en el modelo, con toda la artificialidad que ello conlleva.

La modernidad, pues, comienza a preparar una serie de mecanismos que significarán sus actos en los que el inteligir se definirá artificialmente, contraponiéndose al natural debido a que dichos mecanismos ocurren directamente en el artefacto o modelo que el hombre produjo, para así poder inteligir desde ahí.

### **Profusión de un inteligir técnico a favor de un acto artificioso**

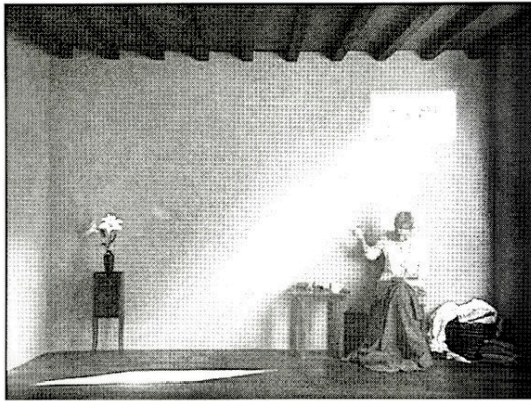
La *técnica moderna* que refiere Heidegger resuena en la reproducibilidad técnica que menciona Benjamin, y se diferencia de la *tecnh* en que el producir es una síntesis, por hacer un rápido esquema de ello, sobretodo si se le contrasta con el cuádruple modo de ocasionar de la técnica, en donde el *traer-ahí-delante* es emplazado o pospuesto para ser solicitado en forma de *existencias*.

*El carbón extraído de la cuenca no está emplazado para que esté presente sin importar dónde sea. Está en depósito, es decir, está puesto y a punto para la sollicitación del calor solar que está almacenado en él.* (Heidegger, 1994: p. 16)

El carbón que extrae el minero moderno ha dejado de significar para éste, aquello de lo que es ocasión el carbón, a saber, el calor que genera en su combustión, al menos de forma directa y en relación estrecha con la naturaleza, ya que el minero moderno lo extrae por la *posibilidad* y no por la *efectividad* que posee éste de generar calor. En dicha efectividad, el hombre premoderno significaba naturalmente la experiencia que implicaba la extracción de ese carbón, mientras que en la modernidad esta efectividad se manifiesta lejos de la experiencia de la extracción. Cuando finalmente ello ocurra el calor se manifestará igualmente como energía pero no lo hará de forma natural delante de quién lo experimente, sino que igualmente lo hará como posibilidad de energía porque dicho individuo no presencié de éste su naturalidad por medio del acto que lo extrajo de la mina.

La producción, al ser percibida exclusivamente como una posibilidad, es significada de forma absolutamente abstracta, es



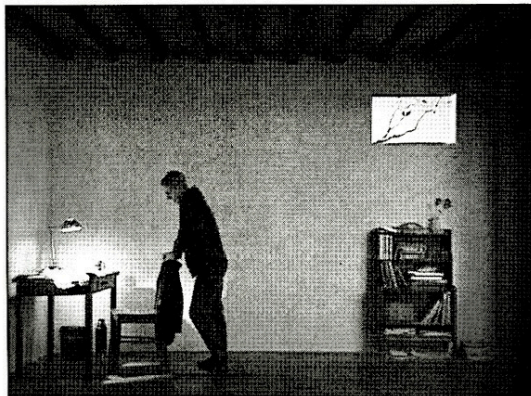


decir, sin constituir dicho significado en el acto sino en la especulación que se lleva a cabo desde las posibilidades que ofrece el producto. Por tanto cualquier intento de reproducir naturalista-mente el mundo, resulta un ejercicio *estéril*, como lo califica Benjamin cuando, por ejemplo, los críticos de cine o los artistas pretenden significar naturalmente el mundo a través del cine, siendo que ello ocurre mediante el lente de la cámara, *lejos* de la presencia del cámara al igual que la del espectador.

*El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus inmensos aparadores rebosantes de detalles de madera, sus rincones sin sol en los que se alza una palmera, el mirador protegido por una balaustrada y los lagos pasillos con su cantarina llama de gas, no puede cobijar adecuadamente mas que un cadáver.* (Benjamin, 2002: p. 20)

Los objetos mencionados y las situaciones en las que Benjamin los ubica, son escogidos con la intención de crear una tensión significativa entre ellos: palmeras sin sol, miradores protegidos, etcétera, y lo que pretende evidenciar con ello son las contradicciones en las que se incurre cuando el mundo es supuesto de forma natural pero desde una consideración abstracta. Bajo estas condiciones de significación, solo la especulación logra cohesionar los objetos con las situaciones en las que se encuentra, sin importar demasiado la inmediatez que originalmente los significaba en la premodernidad. Resultan pues, el escenario perfecto para *un cadáver* ya que no significan nada existencialmente, o como en el caso del mito de Prometeo, no es posible *vivir* entre ellos de forma natural, en tanto que experiencia o inteligir natural, si se les considera abstractamente.

A este respecto Nietzsche también menciona, en *El nacimiento de la tragedia*, que la pretensión de la ópera o el teatro, con respecto al drama antiguo, *ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad; desprovista de la fuerza inconsistente de un instinto natural* (Nietzsche, 2001: p. 206), porque ésta es en realidad un intento de experiencia naturalista, o como Nietzsche la refiere *instinto natural*, pero desde una consideración abstracta y sintética como lo que el guión propone, y no en



una mimesis de índole casi cultural que lo que promueve es justamente un extravío de la razón.

*El actor de teatro<sup>6</sup> presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por todo un mecanismo (...) por primera vez —y esto es obra del cine— llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura.* (Benjamin, 1992: p. 44)

Benjamin encuentra cierta consistencia de significación en lo que manifiesta el cine, a saber, una correspondencia entre lo que se muestra y lo que se considera significativo de las cosas.

*La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojada de todo aparato, que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte.* (Idem)

La importancia que le atribuye Benjamin a una representación de la realidad, como la que genera el lente de una cámara cinematográfica, no consiste en que ésta revela tal y como es dicha realidad, o porque su mirada nos ofrezca un conocimiento preciso de ésta, sino porque mediando en él es posible acceder a la manera exteriorizada de experimentar el mundo, que se ha ejercido durante la modernidad. Esta ocurre en la relación *distráida* —como refiere el propio Benjamin esta relación— que se establece con el aparato para significar la naturaleza.

El cine no conoce otra forma de significar su ejercicio más que difiriéndolo en diversos medios que juntos constituyen un fenómeno como éste. El cine como tal, como un objeto propiamente dicho, no es algo como la copa sacrificial que menciona Heidegger, sino que se significa en el equipo humano y técnico que realiza películas, en la industria que las produce, en las salas que las proyectan, en las empresas que las distribuyen etc., por lo que es claramente un acto que encuentra su significado de forma artificiosa, y no sólo porque el suyo sea

un existir auténticamente técnico-moderno, en tanto que se vale de un medio para conseguir dicho significado, sino principalmente porque significa su mundo de forma artificial.

El distintivo que caracteriza a esta otra manera de significar un quehacer es lo artificioso de las condiciones en las que ello ocurre, a saber, de forma dispersa, fuera del individuo (*abí-delante* como lo dice Heidegger), y sin intervención de la razón, lo cual no quiere decir que su producción y las estructuras de significación generadas en el proceso sean fallidas, es sólo que se está ante una forma distinta de inteligir, que es justamente lo que intenta señalar Benjamin a lo largo de sus reflexiones.

### **El artificio de inteligir en los estándares que configuran un significado**

La referencia de Heidegger, en *La pregunta por la técnica*, sobre las *reservas* o *existencias*, alude a la consideración que se hace del mundo tan sólo como una posibilidad solicitar de éste sus energías —como en el caso de la energía calorífica del carbón—, sin ello pondere su uso inmediato. Por tales motivos, la consistencia significativa que encuentra esta manera de considerar el mundo, a través de puras sollicitaciones, está en la propia sollicitación continuada que ofrece, justamente porque *lo que está en el sentido de existencias ya no está ante nosotros como un objeto.*

*El hacer salir de lo oculto que domina (...) la técnica moderna (...) acontece así: la energía oculta en la Naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado. (...) El hacer salir lo oculto desoculta para sí mismo sus propias rutas, imbricadas de un modo múltiple, y las desoculta dirigiéndolas.* (Heidegger, 1994: p. 17)

De esta manera, la técnica moderna significa la sollicitación de dicha energía auténticamente como una *existencia*, y no exclusivamente en el de una simple *reserva* dispuesta a ser utilizada. Es decir, sí Heidegger señala que para la técnica moderna



lo relevante de la Naturaleza es su existencia, no es porque considere que su presencia en si sea trascendente, sino porque dicha existencia, en tanto que posibilidad de utilización, es el auténtico significado de ésta para la técnica moderna, de una forma artificiosa. Ahora bien, *si aquella interpretación que provoca, que coliga al hombre a solicitar lo que sale de lo oculto como existencias lo llamamos ahora la estructura de emplazamiento (Ge-stell)* (Ibid, p. 19), es porque Heidegger considera que ello comienza a generar un soporte en el cual es posible significar el mundo, es decir, es ya un inteligir.

A este respecto, Horkheimer y Adorno refieren un inteligir artificial o artificioso en donde (...) *el esquematismo kantiano (...) que le es quitado al sujeto por la industria*, persiste en éste a pesar de la técnica moderna, en el sentido de ser una significación del mundo que ya no ocurre de forma inmediata con la naturaleza, pero también en el sentido de poseer la suficiente solidez significativa para considerarle una estructura o un inteligir.

La evidencia de lo anterior es posible detectarla en la estandarización o *democratización*, como llaman Horkheimer y Adorno a la estructura que soporta la significación de las cosas, y que es empleada por la *Industria cultural* para garantizar la solicitud de las existencias que menciona Heidegger: *la radio, democrática, convierte a todos sus oyentes*, que anteriormente el teléfono mantenía como individuos, *para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras*. (Horkheimer, Adorno, 2005: pp. 166 y 167) El establecimiento de estándares genera, según Horkheimer y Adorno, la dinámica de solicitud que se ha estado refiriendo, debido a que pertenece al ámbito de las abstracciones y al mismo tiempo porque mantiene la distancia necesaria con las cosas, evitando así una relación de índole naturalista.

La estandarización lleva implícita la solicitud de sí misma, según lo refieren Horkheimer y Adorno, mediante la diversificación de esos mismos estándares los cuales derivan de una especificación particular que se hace de la realidad a través de su abstracción. Es decir, no existe tal cosa como películas de tipo «a» o «b», hablando del ejemplo que proponen Horkheimer y Adorno, simplemente es la diversificación en especificidades

de posibles consumidores, estandarizados en películas de tipo «a» y «b».

Lo anterior es en sí, una estructura o marco de referencia que significa, en la exterioridad, la manera en que el moderno tiene presente el mundo, a saber, los dictámenes de las gráficas de estandarización.

*Cuanto mas completa e íntegramente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto mas fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. (Idem, p. 171)*

Y ello va mas allá de creer simplemente que hay consecuencias graves entre no distinguir lo que es ficción de lo que es realidad, ya que lo que pretenden decir Horkheimer y Adorno, en sintonía incluso con Benjamin, es que el exterior es el 'sitio' donde la significación del mundo ocurre, entendiéndolo, artificialmente, en el objeto producido. Lo anterior es posible debido a que dicho objeto ya no es simplemente el ejercicio mediante el cual se relacionará con la naturaleza, sino que éste ha pasado a ser un producto material de la abstracción de presenciar la naturaleza y en quién directamente se produce las significaciones de un mundo. Estas significaciones, al ser a su vez abstracciones, funcionan como una extensión de sus mecanismos de significación, por ser estos de la misma naturaleza que el producto en el que ocurren dichas significaciones, a saber, una abstracción.

A este último respecto, Benjamin hace una distinción entre dos formas de recibir el mundo en un sentido amplio, y que tiene que ver con la manera en que ocurren esas significaciones en el individuo: *la recepción táctil y la recepción óptica*. Esta última tiene que ver con la recepción visual que se tiene de las cosas y en la que no se entiende artificialmente, al menos no en la forma en que lo hace la técnica moderna, que es la tratada en estos comentarios.<sup>7</sup>

*La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre (...) la cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. (Benjamin, 1992: p. 54)* Es decir, es posible hacerse con una estructura o inteligencia durante el proceso que implica signifi-

car el mundo, a través del uso de las cosas, sin la intervención de un acto reflexivo y, por tanto, desde esa *advertencia ocasional*. Y en este sentido Benjamin menciona, como ejemplo, que ese es el caso de las edificaciones arquitectónicas, con las cuales se establece una construcción significativa que permiten entender artificialmente por el sólo hecho de hacer uso de ellas advirtiéndolas operativamente de forma ocasional.

*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 percepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. (Idem)* Lo que significa, por todo lo que se ha venido refiriendo, respecto al entender artificial, que dicho entender llega a ocurrir en el cine debido a lo que éste es en un sentido amplio, ya que proporciona una estructura de emplazamiento por la estandarización a la que recurre para constituirse significativamente desde los códigos que lo vuelven reconocible; ello como manifestación de hacer salir de lo oculto en la cual, el significado de un mundo de abstracciones, tiene posibilidades de ocurrir aun cuando dicho significado ocurra de forma distraída, es decir, en el uso cotidiano y se muestre como una cultura industrial de la modernidad, mas que simplemente como una industria cultural.

Estas reflexiones tratan de señalar simplemente que, aunque Benjamin no hable de forma explícita de un entender artificial en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, es posible tener la experiencia de dicho entender y de una forma artificial, pensando esta obra desde el planteamiento que se propone a partir del resto de las referidas, para tratar de significar al mismo tiempo y de una forma técnico-moderna, la revisión de aquel aspecto señalado desde el principio en las reflexiones de Benjamin, a saber, la voluntad de reproducir operativamente una experiencia mediante un artificio.

En este sentido, el escrito de Benjamin no pretende conceptualizar un fenómeno como lo es la significación técnico-moderna del mundo, sino que intenta propiciar la experiencia de dicha significación de la forma *técnica* en que sus reflexiones advierten una problemática, como es el caso del cine, mediante la *reproducción* revisionista que propone para llevarla a cabo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Ed. Taurus, 1992.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 2002.
- García Gual, Carlos. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1995.
- Heidegger, Martín. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Heidegger, Martín. «La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Heidegger, Martín. *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W. «Industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza, 2001.

## Notas

- 1 Es sabido que la palabra *inteligir*, como verbo, no existe en la lengua española, sino que es usada como sustantivo, *inteligencia*, o bien como calificativo cuando se dice que algo es *inteligible*. A lo largo de estas reflexiones será utilizada ésta como verbo para intentar provocar con ello dos situaciones: por un lado evitar la confusión que produce lo que comúnmente se conoce como *inteligencia artificial*, que contribuye a que la condición de ser artificial recaiga en el objeto que se supone con una inteligencia propia. Y por otro, intentar referir dicho *inteligir* al *pensar* que comenta Heidegger en su escrito *¿Qué significa pensar?*, redactado para una cátedra que impartió en el verano de 1951 en la Universidad de Fribourg, y que ya reparaba en esta idea en 1947 cuando escribió *Carta sobre el Humanismo*. En el primer escrito, el *pensar* más que ser la inteligencia en el sentido de un pensar simplista, es sobretodo un fenómeno que solo ocurre mientras se lleva a cabo en el propio acto, mientras se piensa: *Nos adelantaremos en lo que es pensar cuando pensamos nosotros mismos. (...) Lo que más merece pensarse es que nosotros todavía no pensamos* (Heidegger, 2005: p.15). Mientras que en *Carta sobre el Humanismo* comenta: *Su historia nunca es ya pasado, sino que está siempre por venir* (Heidegger, 2004: pp.12 y 13). Es decir, que el pensar no es el acto de razonar, ya que este es, por definición, la reducción sintética de algo más complejo como lo es la experiencia. Y si se recurre a un término como *inteligir* es en realidad para aludir a una estructura de pensamiento que significa el mundo, y que solo ocurre mientras se lleva a cabo.
- 2 Estos modos de *inteligir*, propuestos para este trabajo, no son una significación en el sentido simplista del término, sino que, según lo que intenta desvelar Benjamin, tienen que ver con los mecanismos y estructuras que se establecen como parámetros para que la impresión que se tiene del mundo se convierta en una experiencia significativa de éste y no sea exclusivamente un juicio racional.
- 3 Este *reproducir* se refiere al intento por volver a producir lo que se manifiesta delante de la cámara pero de forma objetiva y sin ninguna significación.
- 4 Dicho modo es especificado por Heidegger para aclarar la importancia que tiene la relación que establece el artesano con su artesanía, poniendo énfasis en que solo ocurre bajo las siguientes consideraciones y nunca de forma casual o fortuita. «1.ª *La causa material, el material, la materia de la que está hecha, por ejemplo, una copa de plata*; 2.ª *La causa formal, la forma, la figura en la que entra el material*; 3.ª *la causa final, el fin, por ejemplo, el servicio sacrificial por medio del cual la copa que se necesita, está destinada, según su forma y su materia*; 4.ª *La causa efficiens, que produce el efecto, la copa terminada, real, el platero*». (Heidegger, 1994: p. 11)
- 5 Vale la pena aclarar que esta lejanía no se refiere exclusivamente la distancia física que mantiene la cámara entre el espectador que presencia la

proyección y el objeto de la filmación, sino que es esa lejanía, mencionada anteriormente, que experimenta el carbonero o el consumidor de carbon con respecto de la energía que éste ofrece.

- 6 Nota personal: aunque claramente Nietzsche dice que ésta no es ni remotamente parecida a la ejecución trágica, si nos puede servir para contrastarla con lo que ocurre en la experiencia artificial del mundo cinematográfico.
- 7 Benjamin hace una primera semejanza entre la percepción por contemplación y la percepción óptica, aunque después la excluye para no crear una confusión al poder considerarla como *la actitud (...) en turistas ante edificios famosos*. Y por otro lado también descarta la semejanza hecha entre percepción táctil y por el uso, por no existir una correspondencia significativa entre ellas, en la experiencia que cada una obtiene por su cuanta. Pero justamente ese primer acercamiento a través de una posible semejanza perfila los terminos a emplear, sin dar de ellas una definición.