

ANGUSTIA Y ESPERANZA ANTE LA PÉRDIDA DEL AURA DE LA OBRA DE ARTE. ACERCA DEL DEBATE ESTÉTICO ENTRE BENJAMIN Y ADORNO

Detlef R. Kehrmann
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen/*Abstract*

La pérdida del aura en el arte moderno, diagnosticada en el conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* corresponde a lo que Benjamin en ensayos anteriores había descubierto como un rasgo distintivo de la vida moderna: el empobrecimiento de la experiencia colectiva, remplazándola con la experiencia puramente individual. Aunque Benjamin tiende a lamentar la pérdida del aura en el arte, a la vez deposita allí la esperanza por un arte comprometido con la idea de una transformación radical de la sociedad, suponiendo que el cambio tecnológico genera las condiciones para dar nuevas formas y sentidos a las obras de arte en una perspectiva políticamente progresista.

Teniendo en consideración el debate entre Benjamin y Adorno acerca de cuestiones del arte, se podría decir que lo que para Benjamin es una visión alentadora, para Adorno está plagado de visiones pesimistas y negativas. Sin embargo, ese debate no justifica poner en dicotomía a ambos pensadores, considerando que el “rostro de Jano” del pensamiento de Benjamin, de oscilar entre valoraciones negativas y positivas, entre angustia y esperanza encuentra su continuación en la insistencia de Adorno en lo no idéntico, es decir, la dialéctica negativa como “ontología de la situación falsa” (Adorno).

Palabras clave: arte moderno, aura, técnica reproductiva, arte comprometido, Benjamin, Adorno.

Anguish and Hope in the Light of the Loss of the Aura of the Work of Art: on the Aesthetic Debate between Benjamin and Adorno

The loss of aura in modern art, diagnosed in Benjamin's well-known essay *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility*, corresponds to what that author observed in earlier studies as a defining feature of modern life; namely, the impoverishment of collective experience as it is gradually replaced by purely individual experience. Although Benjamin tends to lament the loss of aura in art, he also deposits there his hope for an art committed to the idea of a radical transformation of society; one that assumes that technological change creates the conditions needed to imbue works of art with new forms and meanings in a politically progressive perspective.

Upon examining the debate between Benjamin and Adorno on issues of art, one might say that what is for Benjamin an encouraging vision is for Adorno one full of negatives and pessimism; but such a view does not justify dichotomizing these two thinkers if we consider that the "Janus' face" of Benjamin's thought –its oscillation between negative and positive values, between anguish and hope– finds its continuation in Adorno's insistence on the non-identical; *i.e.*, a negative dialectics as "ontology of false condition" (Adorno).

Keywords: modern art, aura, reproductive technology, committed art, Benjamin, Adorno.

Detlef R. Kehrmann

Estudios de filosofía, sociología y economía en las universidades de Bochum y Berlín en Alemania. Doctor en Filosofía con Mención Honorífica por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Trabajó más de 25 años en la cooperación internacional entre Alemania y Latinoamérica. Durante los últimos ocho años ha sido docente en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y en otras instituciones educativas de nivel superior en Morelia.

Actualmente sus principales intereses de investigación están relacionados con la filosofía e historia de la cultura, la estética y la filosofía del arte y de la música, la sociología del arte y estudios culturales. Varios ensayos y reseñas publicados en revistas especializadas y como capítulo en obra colectiva.

1. La pérdida del aura de la obra del arte en Benjamin

Un interés central de Walter Benjamin, reflejado en toda su obra, consiste en el impacto que ha tenido el proceso de industrialización capitalista en el estatus social de los intelectuales, poetas y artistas. Así, en sus estudios sobre Charles Baudelaire destaca el análisis sobre cómo el fracaso de las revoluciones sociales a mediados del siglo XIX produjo el surgimiento de intelectuales que se entendieron a sí mismos sólo como observadores de los procesos socioeconómicos, cuando en realidad estaban totalmente sometidos a la dinámica de dichos procesos, viéndose en la necesidad de competir entre ellos mismos para ofrecer sus propios productos como mercancías a los compradores potenciales. El muy conocido ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1935,¹ describe los cambios esenciales que experimenta el arte a partir de finales del siglo XIX con el concepto de “pérdida de aura” y explica esos cambios como consecuencias de las transformaciones en las técnicas de reproducción.

Benjamin parte de un determinado tipo de relación entre obra y receptor, a la que califica de aurática. Entiende por aura “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”² y en relación con la obra de arte el carácter irrepetible y perenne de su singularidad. Una obra de arte aurática sólo puede ser aquella obra auténtica que no permita copia alguna de sí misma, constituyendo el “aquí y ahora del original [...] el concepto de su autenticidad”.³ El “modo aurático de existencia de la obra de arte” es el signo esencial que Benjamin le otorga a la obra de arte tradicional. Procede del rito de culto, del “ritual en el que tuvo su primer y original valor útil”, una fundamentación que caracteriza también al arte profano desde el Renacimiento a pesar de la ruptura con el arte sacro de la Edad Media, puesto que “incluso en las

formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado”.⁴ En otras palabras: hablar del aura es pensar el arte como un ritual que otorga a la obra un “valor cultural”, un ritual que, históricamente, primero ha sido mágico, luego religioso y después, como consecuencia de la Ilustración, profano, en cuanto culto a la belleza, *l'art pour l'art* como “teología del arte”, arte como religión, proclamado desde fines del siglo XVIII a través del Romanticismo, pasando por Schopenhauer y Nietzsche para llegar al misticismo estético neo-romántico de principios del siglo XIX.⁵

En nuestros días, sin embargo, “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”.⁶ Mediante la reproducción técnica de las obras de arte, que ha sido producto de los mismos cambios tecnológicos generados por esta sociedad, se borra la huella con el original y la tradición y se transforma la mirada ritual en el deseo de apoderarse de las cosas, haciéndose superfluas las categorías de singularidad y autenticidad constitutivas de la recepción aurática. Los nuevos modos de recepción del arte implican un cambio total de su carácter: así que hoy el “valor exhibitivo” predomina y en cambio el “valor cultural”, las cualidades estrictamente artísticas y espirituales, queda relegado a un segundo plano. Se trata, en fin, de “la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”.⁷

La destrucción de la experiencia aurática no es, en la visión de Benjamin, atributo exclusivo del arte, sino que está presente en toda la experiencia de la vida moderna. La pérdida del aura en el arte corresponde a lo que Benjamin en ensayos anteriores había diagnosticado como un rasgo distintivo de la condición moderna, en la formación de la “barbarie moderna”: el empobrecimiento de la experiencia, esto es, la conversión de la “experiencia objetiva” (*Erfahrung*) en “vivencia subjetiva” (*Erlebnis*):⁸ el deterioro de la experiencia del lenguaje como lugar de verdad

y vehículo de tradición, la sensación, es decir, la “vivencia” del *shock* como criterio supremo de información de la prensa, la declinación de la narración como forma tradicional de transmisión oral de experiencia; todo ello con el resultado de incrementar cada vez más la incapacidad del individuo para asimilar el mundo mediante la experiencia, buscando por oposición en la empobrecida experiencia colectiva otras vías hacia la experiencia privada individual, sustituyendo la experiencia “aurática” por la vivencia subjetiva.

Pero, a diferencia de Hegel, para Benjamin el arte no muere aunque sea privado de su encargo metafísico como figura más acabada del espíritu.⁹ Aunque Benjamin tiende a lamentar la pérdida del aura en el arte y se angustia por el potencial del arte de masas, “no-aurático”, técnicamente reproducido y manipulado, a la vez deposita allí la esperanza por un arte comprometido con la idea de una transformación radical de la sociedad burguesa. Así “trata de convencerse a sí mismo y a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está por ser sustituida por una manera mejor [...], capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético”.¹⁰

Lo que el cambio tecnológico genera es, según Benjamin, las condiciones para dar nuevas formas y sentidos a las obras de arte en una perspectiva políticamente progresista, a la manera del teatro épico de Brecht. “Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio”.¹¹ Son las técnicas las que permiten una relación diferente de la obra con el público, el paso de una función religiosa a una función política. El adelanto experimental sobresaliente de la futura obra de arte, apoyándose ampliamente en los avances de la reproducción técnica, es para Benjamin en particular el cine con su técnica de montaje, el nuevo tipo de actuación requerido de sus intérpretes, el “efecto de choque” y una recepción masiva “en la dispersión” por parte de su público.¹² Benjamin compara el filmador con el cirujano que ingresa con su mano en el cuerpo y lo transforma para su curación, en tanto que el pintor es comparable con el mago quien expresa sus dotes mágicas

sin tocar el cuerpo. Es en el cine donde se produce definitivamente la destrucción del aura y la superación de la autonomía estética, se pierde totalmente el recuerdo del arte como ritual y se libera al receptor, tradicionalmente entendido como contemplador aislado, convirtiéndose la recepción individual en una recepción colectiva, masiva.

Pero los nuevos modos de experiencia y recepción del arte son solamente una condición para una función político-revolucionaria del arte. En sí mismos aún no garantizan la transformación de la estructura social, ya que no pierden su naturaleza de tipo capitalista. Así a la caída del aura el cine contesta con el culto a la “estrella” reducida a su carácter de mercancía. “Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”.¹³

El enfoque de Benjamin, que consiste en captar con el concepto de aura las relaciones entre obra, productor y receptor del arte en función de los cambios de las técnicas de reproducción está asociado con pronósticos en cuanto a un futuro revolucionario del arte, los cuales deben considerarse hoy —a la luz de la historia real del arte desde principios del siglo pasado— demasiado optimistas. Esos pronósticos, como expresión de una visión utópica impregnada no sólo del marxismo, sino también del sueño mesiánico-judío de redención así como de la percepción del movimiento artístico surrealista, complementan las tesis de Benjamin sobre la filosofía de la historia.¹⁴

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como verdaderamente ha sido”,¹⁵ pues un “cronista que enumera los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños”,¹⁶ proporcionando “una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío”, carece de un “principio constructivo” o una “armadura teórica”.¹⁷ Aquí Benjamin ve la diferencia entre el historicismo y positivismo y el materialismo histórico. Solamente el último permite afrontarnos al pasado de manera selectiva, reconociendo la “constelación saturada de tensiones”¹⁸ (*Ibid*), “el instante

de su cognoscibilidad”¹⁹ o “el instante de peligro”²⁰ desde el cual los múltiples pasados se muestran en su totalidad. La historia no se reduce a la historia de los vencedores, la tarea del historiador crítico es rescatar los pasados vencidos que a pesar de haber sido derrotados siguen vivos, pasando sobre la historia oficial “el cepillo a contrapelo”,²¹ deslegitimándola y desmitificándola para sustituirla por la historia real, llena de accidentes y conflictos y de “tiempo ahora” (*Jetztzeit*), porque “la meta es el origen” (Karl Kraus).²² Por eso el progreso humano para Benjamin significa en realidad “montones de ruinas”;²³ la dialéctica de la historia revela que no existe progreso sin retroceso, y que no hay positividad alguna en las sociedades de clases que no vaya acompañada por negatividad. También los productos culturales, cosas “fnas y espirituales”,²⁴ conllevan la barbarie, legitimando las estructuras de poder en las sociedades de clases; así que el historiador crítico debe distanciarse en la medida de lo posible de una visión supuestamente neutra de las obras de arte y “poner en cuestión toda nueva victoria que logren los que dominan”.²⁵

Benjamin considera lo cultural en la sociedad capitalista como imágenes que vinculan lo moderno con lo pre-moderno y arcaico, reactivando poderes míticos que producen un estado de sueño colectivo,²⁶ un reencantamiento en la cultura de masas, una nueva “presencia de los dioses”.²⁷ Pretende un conocimiento histórico como “iluminación” que se aplique a las imágenes históricas en tanto instrumentos de un “despertar”, destruya la inmediatez mítica del presente y explote el “continuum” de la historia, ganando “fuerzas de la ebriedad para la revolución”.²⁸ Las “imágenes dialécticas” son los instrumentos de ensueño que buscan tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social”.²⁹ Deben iluminarse, disiparse por el pensamiento dialéctico, la dialéctica del despertar, “transformando las imágenes oníricas en dialécticas a través del montaje de las representaciones históricas”,³⁰ para que desde el presente se reconozca o actualice el sueño en el pasado en tanto sueño, conduciéndolo —a diferencia del *surrealismo* que se mantenía inmerso en el mundo de los sueños— “hasta el umbral del despertar”.³¹ El

despertar se conecta con el recordar y movilizar de los objetos históricos, recuperando la experiencia perdida en la modernidad.

Por otra parte, las reflexiones de Benjamin sobre la obra de arte se encuentran directamente relacionadas con su angustia ante el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania. Por ello, Benjamin se ve obligado a postular un programa alternativo al de la “estetización de la política” de los nazis,³² programa que consistiría en la “politización del arte” por parte del movimiento comunista:

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.³³

2. La esperanza negativa. El arte como crítica en Adorno

Teniendo en consideración el debate entre Adorno y Benjamin acerca de cuestiones del arte, documentado principalmente en la correspondencia entre ambos,³⁴ se podría decir que lo que para Benjamin es una visión afirmativa y alentadora, para Adorno está plagado de visiones pesimistas y negativas. Si bien existían acuerdos generales entre ambos –hubo un mutuo acercamiento al marxismo en los años 20, en particular a través de la recepción de *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, y una cierta semejanza en relación con la manera de entender la concepción materialista dialéctica a diferencia de las ideas economicistas dominantes en el marxismo de su época–, no faltaban críticas por parte de Adorno a aspectos centrales en los trabajos de Benjamin.

En sus comentarios acerca del ensayo *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin,³⁵ Adorno critica la poca atención a la relación entre el artista y las técnicas de producción, al sujeto en general. Se pronuncia en contra de la apreciación negativa del “aura”

como mero vestigio de la cultura burguesa y la valoración positiva de los efectos causados por los cambios tecnológicos, la reproductibilidad técnica como vía hacia la apropiación del arte por las masas.

Adorno ve cuestionada la autonomía del arte por Benjamin, al relacionarla con la estética del fascismo, con la contrarrevolución, lo que para Adorno significa un cambio de la posición de Benjamin en comparación con sus escritos anteriores. Indica que también en el arte autónomo existe una dinámica racionalizadora parecida a la tecnificación del arte mecánicamente reproducido, conduciendo a su emancipación de sus propias leyes internas del aura y los atributos burgueses de afirmación de lo existente.³⁶

Adorno en su propio trabajo, *Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión del escucha*, se refiere al progreso tecnológico en la producción masiva de música (para el gramófono) como algo negativo, porque “la audiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado”,³⁷ como una mercancía, y tal destrucción del arte tiene su correlato en la liquidación del individuo.

En cuanto a la influencia del surrealismo en el pensamiento de Benjamin,³⁸ Adorno simpatiza con su espíritu, sin embargo critica el irracionalismo que está “violando su compromiso previo con la desmitificación”, lo que se manifiesta “técnicamente en la inmediatez de la representación de sus obras de arte”, de objetos en forma reificada en los montajes. Las yuxtaposiciones surrealistas reflejan, en lugar de la realidad socio-histórica, un “significado proyectado por el sujeto”.³⁹

Adorno considera la idea de Benjamin de la emancipación política de la obra artística demasiado “brechtiana” y rechaza la tendencia del teatro de Bertold Brecht de utilizar el arte como un medio de instrucción política. Así, el optimismo de Benjamin —a pesar del panorama oscuro del fascismo— y su esperanza de un arte de masas políticamente progresista son fuertemente criticados por las consideraciones de Horkheimer y Adorno sobre la “industria cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*, en cuanto al hombre alienado, acrítico, pasivo y manipulado —es decir el “hombre

unidimensional”, como lo llamaría posteriormente Marcuse—;⁴⁰ es una visión apocalíptica la que aquí se presenta: la barbarie y la contrarrevolución, el “mal futuro”, cuya posibilidad amenazante Benjamin detectó ya en su ensayo, ha venido a ponerse en lugar del futuro revolucionario.⁴¹

En contra del “arte comprometido”, Adorno en la *Teoría estética* señala que, si el arte se convierte en instrumento de evaluación social, se regresa al mismo control dominante contra el que el compromiso pretende luchar. El efecto de las obras de arte sobre la sociedad no consiste en que se pongan a arengar; con frecuencia el “compromiso” sólo oculta una falta de talento y “el efecto político de las obras ‘comprometidas’ es muy incierto”.⁴² No es el falso compromiso sino el contenido de verdad el que permite que la obra de arte tenga un efecto estético sobre la sociedad. Para Adorno el arte es social porque se opone a la sociedad, una oposición que sólo adquiere cuando tenga autonomía; “mediante su mera existencia” el arte está criticando la sociedad,⁴³ su autonomía apunta en una dirección negativa hacia ella. A esa crítica social muda está ligada la autenticidad del arte; es el contenido de su verdad atrás de su enigma para su receptor. La obra de arte auténtica es “lugarteniente” de una contra-imagen de la sociedad, porque está proponiendo “la solución de su enigma irresoluble”, aun cuando ese significado de la obra “parezca bloqueado” como si no fuera “su aspecto esencial”.⁴⁴

La idea de vanguardia en Adorno está ligada a la autenticidad del arte como arte autónomo. Frente al arte afirmativo y mercantilizado por un lado y el “falso compromiso” del llamado “arte comprometido” por otro lado, el arte no tiene otra opción que negarse a sí mismo, convertirse en lo contrario de sí, en anti-arte, en arte que se niega a la comprensión cómoda del receptor, “un arte reacio a convertirse en mera distracción”,⁴⁵ reflejando lo absurdo del sufrimiento de la vida, cuyo horror no debe disiparse en una imagen bella y armónica, sino que debe permanecer en la disonancia de partes que no llegan a unirse. El arte no nos salva del abismo del sufrimiento, sino nos abisma en la ausencia de salvación del mismo. El modelo de tal arte negativo lo ve Adorno principalmente en la prosa de

Kafka y Beckett así como en la música dodecafónica de Schönberg. Son auténticas obras de arte, enigmáticas en cuanto a su contenido de verdad al que sólo se le puede llegar por medio de la comprensión filosófica, es decir, de su interpretación crítica. “Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad” (*Ibid*, p. 197), conjugando dialécticamente mimesis y racionalidad, lo aconceptual y lo conceptual para revelar una verdad social distinta, lo otro de la razón, esto es, la esperanza de que “no es posible que la injusticia tenga la última palabra”.⁴⁶

El pensamiento estético de Adorno insiste en el potencial utópico del arte autónomo, no una utopía positiva⁴⁷ sino negativa del arte como crítica social no directa, no “comprometida”, sino muda, apuntando por su mera existencia autónoma en una dirección negativa hacia la sociedad y por ende hacia su propia muerte.⁴⁸ En esa utopía radica la inclinación en el pensamiento de Adorno hacia lo estético, defendiendo un último pensamiento de resistencia que la mala realidad ha dejado aún como “corrección y salida de la razón instrumental”.⁴⁹ el análisis de la auténtica obra de arte como de aquello que huye de la cosificación, que se opone a la identificación, que no es la esfera de diversión o de consuelo, sino el lugar de una verdad que se encuentra negada en todas demás esferas de la realidad moderna. Como resistencia a la mala realidad, lo utópico del arte auténtico llega a ser para Adorno la insistencia en una “esperanza negativa”,⁵⁰ una esperanza que renuncia a “imágenes, es decir, a [...] todo intento de determinación positiva”,⁵¹ una esperanza que crece al paso de la desesperación, una esperanza que recuerda las palabras de Benjamin, huyendo de la barbarie nazi: “Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza”.⁵²

3. Benjamin y Adorno, ¿dicotomía o continuidad?

La recepción de los planteamientos teóricos de la *Escuela de Frankfurt*, esto es, la llamada *Teoría Crítica* en Latinoamérica tiene su historia, en

cuyos detalles no vamos a entrar aquí.⁵³ Lo que nos interesa en particular es el “ajuste de cuentas” en relación con el llamado “adornismo”⁵⁴ en el contexto de la discusión latinoamericana sobre industria cultural, cultura de masas y cultura popular y relacionado con ello los intentos de establecer una dicotomía entre Adorno y Benjamin.

Así, según Jesús Martín-Barbero, “sobre todo con el pensamiento de Adorno, que es el que ha tenido entre nosotros mayor penetración y continuidad”, es necesario un “ajuste de cuentas”.⁵⁵ Distingue tres aspectos o dimensiones centrales en el apartado “Industria cultural” de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno: la idea de “la unidad de sistema”, “la degradación de la cultura” y la desublimación del arte”. Al no tomar en cuenta los vínculos entre ese apartado y los demás de dicho libro (el análisis de la Odisea y del antisemitismo), Martín Barbero pierde de vista que el objetivo central de Adorno y Horkheimer no era tanto el de proporcionar una teoría de la comunicación sino más bien “comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie”.⁵⁶ El ajuste de cuentas con el “adornismo” en Latinoamérica es el resultado de un ajuste de cuentas no con Adorno, sino con una interpretación simplificada y no apropiada de Adorno. Se trata de una comprensión reduccionista del pensamiento de Adorno, la cual se refleja también en los comentarios acerca de las reflexiones sobre el arte autónomo, a diferencia de la industria cultural, criticando su carácter restrictivo por no permitir pensar en lo popular, su “pesimismo apocalíptico”, su elitismo aristocrático. Se supone un desconocimiento por parte de Adorno de la satisfacción y el goce en los consumos culturales cotidianos y se ignora su énfasis en denunciar la falsedad de tal satisfacción, de la diversión como el estar de acuerdo, el no pensar y olvidar el dolor.⁵⁷ Al mismo tiempo se admite que “leyendo a Adorno nunca se sabe del todo de qué lado está el crítico. Hay textos en los que la tarea parece ser la desmitificación, la denuncia de la complicidad, el desenmascaramiento de las trampas que tiende la ideología. Pero hay otros en los que se afirma [...]”

la complicidad de la crítica con la cultura”.⁵⁸ De ahí que para Martín Barbero la contracara de Adorno sea Benjamin. Exalta el lado popular de Benjamin y posiciona a ambos en una dicotomía insuperable, sin puentes, ignorando las conexiones existentes entre ellos.⁵⁹ La inclinación en América Latina hacia Walter Benjamin, a partir de los años 80, ha estado relacionada en gran parte con una lectura unilateral de sus escritos. Si por una parte en la interpretación de Benjamin por parte de Martín Barbero encontramos una reivindicación de lo popular y la cultura de masas, por otra parte una posición radicalmente opuesta la presenta por ejemplo Beatriz Sarlo, quien en su rechazo de una aceptación indiscriminada de la cultura de masas, la cultura cotidiana y el populismo con sus efectos ideológicos integradoras se refiere a Benjamin como fuente inspiradora.⁶⁰ Parece que “Benjamin está en manos de tirios y troyanos y es apelado de ambos lados de la polémica”.⁶¹ Eso se hace posible precisamente debido a lo complejo y multifacético del pensamiento de Benjamin, un pensamiento que oscila entre valoraciones negativas y positivas, entre angustia y esperanza, expresando su intención de reconciliar lo teológico-mesiánico con una orientación política marxista por medio del movimiento artístico vanguardista del surrealismo como “iluminación profana” o, en términos de Adorno, “teología negativa” o “invertida”.

Una interpretación unilateral de los escritos de Benjamin resulta ciega en cuanto a su ubicación “entre tensiones”, esto es, “las dos partes escindidas de la verdad”,⁶² y el juego con las mismas que produce distanciamiento y extrañamiento. Por la misma razón, de esa manera tampoco se pueden entender las conexiones del pensamiento de Benjamin con el de Adorno. Consideramos como continuación consecuente de dicha dualidad en el pensamiento de Benjamin⁶³ el concepto de lo no idéntico, es decir, la dialéctica negativa que es el fundamento de la filosofía social-estética de Adorno. Es la idea de la dialéctica como movimiento que contiene la contradicción como “lo no-idéntico bajo el aspecto de la identidad”, por lo que “la dialéctica es la conciencia consecuente de la no-identidad”.⁶⁴ A la vez no es un punto de vista ajeno a la realidad: “el empobrecimiento de la ex-

perencia por la dialéctica [...] en el mundo administrado se revela como adecuado a la uniformidad abstracta de éste. Lo que tiene de doloroso es el dolor, elevado a concepto, por el mismo”.⁶⁵ En otras palabras: “Teniendo en cuenta la posibilidad concreta de la utopía, la dialéctica es la ontología de la situación falsa. Una situación justa, irreductible tanto a sistema como a contradicción, se liberaría de ella”.⁶⁶

Hay una continuidad en el pensamiento en toda la obra de Adorno, desde sus primeros escritos hasta su obra póstuma sobre estética, de advertir los mecanismos que eliminan las contradicciones, buscando siempre su distanciamiento hacia lo que está por cosificarse, incluyendo, lejos de ser dogmático, la cristalización conceptual, positivización o canonización de su propio pensamiento. Esa continuidad se da por la inclinación de Adorno hacia lo estético, el análisis de la obra de arte, es decir de aquello que huye toda cosificación, que se opone a la identificación y reificación. El arte auténtico no es la esfera de diversión o de consuelo, sino el lugar de una verdad que se encuentra negada en todas las demás esferas de la realidad moderna. La relación entre lo estético y epistemológico en el marco de la crítica social, la negatividad de la verdad del arte, es constitutiva para el pensamiento de Adorno, es su propuesta de salida de la crisis de la racionalidad occidental dominante. El pensamiento de Adorno es estético por sí mismo; es una filosofía estéticamente orientada a la salvación del objeto, insistiendo en el primado del objeto, en su carácter irreductible, en la imposibilidad de su anulación en manos del sujeto, abriendo el camino para un nuevo concepto de razón distinto al de la razón instrumental.⁶⁷

Consideramos que la importancia del pensamiento de Adorno, igual que el de Benjamin, no radica en algunos aciertos o errores sino en su reflexión crítica como distanciamiento hacia cualquier forma del pensamiento totalizador e identificador y como insistencia en el último pensamiento de resistencia que la mala realidad haya podido dejar aún, es decir en el pensar como “negar todo contenido particular, resistencia contra lo a él impuesto”.⁶⁸ Hay toda una tradición del pensamiento estético

europeo —empezando en el siglo XIX con el Romanticismo, pasando por Schopenhauer y Nietzsche, hasta el esteticismo y las vanguardias artísticas del siglo XX— que se circunscribe en la oposición al proceso universal de “racionalización del mundo” (Weber) y en que se le ha atribuido al arte un carácter mítico, de sustituto de religión en una realidad secularizada, alienada. Tanto Benjamin como Adorno se circunscriben y a la vez superan dicha tradición del pensamiento estético. A diferencia del modelo romántico ven en la experiencia estética del arte moderno no una forma de escapar a las aporías de la razón moderna, sino la única manera capaz de darnos cuenta de ellas. En este sentido y teniendo en consideración la angustia y a la vez esperanza de Benjamin ante la pérdida del aura de la obra de arte moderna, citamos a Adorno: “La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cada obra. Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexivamente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es”.⁶⁹

Notas

¹ Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-60.

² *Ibid.*, p. 24. Para ilustrar el concepto de aura, Benjamin proporciona el siguiente ejemplo: “Descansar en atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (*Ibid.*).

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ Cf. id., “Diálogo sobre la religiosidad del presente”, en: *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 17-35, aquí pp. 31-32.

⁶ Id., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *loc. cit.*, p. 22 s.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ Cf. los ensayos “Experiencia” y “Experiencia y pobreza” en Walter Benjamin, *Obras*, libro II/vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 54-56 y 216-222; “El narrador”, en: id., *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, pp.

111-134; “El autor como productor”, en: id., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 117-134.

⁹ Acerca de la discusión sobre la tesis de Hegel del “fin del arte” (Georg W. F. Hegel, *Ästhetik* (1835-1838), Berlin, Aufbau, 1956, p. 139), y en relación con ella de su supuesta reducción del arte al “clasicismo”, cf. Vgr. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002.

¹⁰ Bolívar Echeverría, “Arte y utopía”, en: Gustavo Leyva (ed.), *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*, Anthropos, México, pp. 245-258, aquí p. 250.

¹¹ Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?”, en: id., *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991, p. 22.

¹² Cf. id., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *loc. cit.*, p. 54 s.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en: id., *Discursos interrumpidos I*, *loc. cit.*, pp. 175-191.

¹⁵ *Ibid.*, tesis 6, p. 180.

¹⁶ *Ibid.*, tesis 3, p. 178.

¹⁷ *Ibid.*, tesis 17, p. 190.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, tesis 5, p. 180.

²⁰ *Ibid.*, tesis 6, p. 180.

²¹ *Ibid.* tesis 7, p. 182.

²² *Ibid.*, tesis 14, p. 188.

²³ *Ibid.*, tesis 9, p. 183. En la misma tesis, Benjamin hace una descripción del cuadro de Paul Klee “Angelus Novus”: “En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”.

²⁴ *Ibid.*, tesis 4, p. 179.

²⁵ *Idem.*

²⁶ El “Sueño” en Benjamin es colectivo y no es como para Freud un concepto de “conflictos psíquicos individuales, sino el *medium* en que se expresa la relación del sujeto moderno con el mundo de objetos” (Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 79).

²⁷ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999, p. 175 ss.

²⁸ Id., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998, p. 58. Cf. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1989, pp. 14 y 280.

²⁹ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, *loc. cit.*, p. 175. Los productores de esas imágenes son los fotógrafos, los artistas gráficos, los diseñadores industriales, los ingenieros y [...] los arquitectos” (Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 282).

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

³¹ Ricardo Ibarlucia, *op. cit.*, p. 109.

³² Cf. *infra* cap. 3.2.3.

³³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *loc. cit.*, p. 57.

³⁴ Cf. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)* (1994), Madrid, Trotta, 1998. Benjamin conoció a Adorno, once años menor que él, en 1923, iniciando una amistad que duraría hasta 1940, año de la muerte (suicidio) de Benjamin. El debate entre Benjamin y Adorno está detalladamente expuesto y comentado por Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981, en particular pp. 274-357.

³⁵ Cf. Carta de Adorno a Benjamin del 18-3-1936, en: Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 133-139.

³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 134.

³⁷ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 308.

³⁸ Cf. las cartas de Adorno a Benjamin del 20-5-1935 y del 10-11-1938, en: Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 91-96 y 269-277.

³⁹ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 259 s.

⁴⁰ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* [1964], México, Joaquín Mortiz, 1968.

⁴¹ Cf. Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 255 s.

⁴² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, *loc. cit.*, pp. 307 ss. y 320.

⁴³ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 24 y 173.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Esther Barahona Arriaza, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁷ A lo largo de toda su obra Adorno advierte los mecanismos que eliminan las contradicciones, buscando siempre su distanciamiento hacia cualquier forma del pensamiento totalizador e identificador, hacia lo que está por cosificarse, incluyendo la positivización o canonización de sus propios conceptos e ideas.

⁴⁸ “Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente. De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo. Si se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte” (Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 51).

⁴⁹ Esther Barahona Arriaza, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁰ Marc Jiménez, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorortu, 1973, p. 162.

⁵¹ José Antonio Zamora, *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid, Trotta, 2005, p. 292.

⁵² Walter Benjamin, citado en Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 272.

⁵³ Cf. Alicia Entel, Victor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

⁵⁴ Anibal Ford, *Navegaciones*, Buenos Aires, Amorortu, 1994.

⁵⁵ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987, p. 49. Cf. también Leoncio Barrios / Marcelino Bisbal / Jesús Martín Barbero / Carlos Guzmán y Jesús María Aguirre, *Industria cultural. De la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática*, Caracas, Litterae, 1999.

⁵⁶ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración, loc. cit.*, p. 51.

⁵⁷ Cf. *Ibid.*, p. 189.

⁵⁸ Jesús Martín Barbero, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁹ De acuerdo con Susan Buck-Morss Adorno tenía mayor influencia de Benjamin que de Horkheimer (cf. Susan Buck-Morss, *op. cit.*).

⁶⁰ Cf. Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000; cf. también otros artículos de la autora, desde finales de los años 1980, en la revista *Punto de vista*, Buenos Aires.

⁶¹ Roberto A. Follari, “Adorno y Benjamin sobre la cultura: acerca de un equívoco persistente”, en: *Revista Confluencia*, año 1, Núm. 3, Mendoza/Argentina, verano 2003, pp. 83-108; aquí p. 92.

⁶² *Ibid.*, pp. 92 y 103.

⁶³ Según Susan Buck-Morss, Benjamin mismo estaba consciente de esa dualidad y frecuentemente la nombraba como “rostro de Jano” de su propia teoría. Cf. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Obra completa vol. 6: Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad, Madrid, Akal, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁷ Compartimos la interpretación de la *Teoría estética* de Adorno por parte de Barahona Arriaza: como una “corrección y salida de la razón instrumental” (Esther Barahona, *op. cit.*, p. 182). Tal interpretación, en línea semejante con Vicente Gómez (*El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra, 1999), se opone a la llamada segunda generación de la Escuela de Frankfurt, en particular a Habermas y Wellmer, que critican la obra tardía de Adorno como una caída en un esteticismo irracional y tratan de transformarla en estética comunicativa, orientada a la pragmática del lenguaje. Cf. Jürgen Habermas,

Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social, Madrid, Taurus, 1987, p. 497; Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de la modernidad y postmodernidad. Crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993. Cf. la crítica a Habermas y Wellmer en Víctor Gómez, *op. cit.*

⁶⁸ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ Id., *Teoría estética, loc. cit.*, p. 145 s. Cf. también *Ibid.*, p. 143: “Mediante la apariencia” proclamada por las obras de arte, éstas “no se convierten literalmente en epifanías, por más difícil que resulte a la experiencia estética genuina no confiar en que en las obras de arte auténticas está presente lo absoluto”.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa, Obras completas*, Vol. 6: *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005.
- _____, *Teoría estética, Obras completas*, Vol. 7, Madrid, Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W. y Walter Benjamin, *Correpondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998.
- BARAHONA Arriaza, Esther, *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno. Utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral, 2004.
- BARRIOS, Leoncio, Marcelino Bisbal, Jesús Martín Barbero, Carlos Guzmán y Jesús María Aguirre, *Industria cultural. De la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática*, Caracas, Litterae, 1999.
- BENJAMIN, Walter, “Diálogo sobre la religiosidad del presente”, en: *Obras*, libro II/ Vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 17-35.

- _____, “El autor como productor”, en: Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 117-134.
- _____, “El narrador”, en: Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 111-134
- _____, “Experiencia” en: Walter Benjamin, *Obras*, libro II/Vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 54-56 y 216-222.
- _____, “Experiencia y pobreza”, en: Walter Benjamin, *Obras*, libro II/Vol. I, Madrid, Abada, 2007, pp. 216-222.
- _____, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-60.
- _____, “¿Qué es el teatro épico?”, en: id., *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991.
- _____, “Tesis de filosofía de la historia”, en: id., *Discursos interrumpidos I*, loc. cit., pp. 175-191.
- BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.
- _____, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981.
- ECHVERRÍA, Bolívar, “Arte y utopía”, en: Gustavo Leyva (ed.), *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*, Anthropos, México, 2005, pp. 245-258.
- ENTEL, Alicia, Victor Lenarduzzi y Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- FOLLARI, Roberto A., “Adorno y Benjamin sobre la cultura: acerca de un equívoco persistente”, en: *Revista Confluencia*, año 1, Núm. 3, Mendoza/Argentina, verano 2003, pp. 83-108.
- FORD, Anibal, *Navegaciones*, Buenos Aires, Amorortu, 1994.
- GEULEN, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002.
- GÓMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra, 1999.
- HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 1987.
- HEGEL, Georg W. F., *Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1956.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta, 3ª. ed. 1998.
- IBARLUCIA, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- JIMÉNEZ, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorortu, 1973.

- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* {1964}, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987.
- WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de la modernidad y postmodernidad. Crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.
- ZAMORA, José Antonio, *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid, Trotta, 2005.



Recepción: 20 de enero de 2014
Aceptación: 19 de febrero de 2014