

anuario

Volumen 1 - Depto. de Ciencias de la Comunicación
Comunicación Social UNR

El Debate ADORNO - BENJAMIN Elementos para una lectura en relación a la reproducción tecnológica en el Arte y la Cultura

Ricardo Diviani rdiviani@citynet.net.ar
Ayudante Alumno de Teoría de la Comunicación I

En realidad habría que decir que se trata de una lectura de algunos de los trabajos de Adorno y Benjamin. Específicamente de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1935) de W. Benjamin y "Dialéctica del iluminismo" (1944) de T. Adorno y Horkheimer. La aclaración vale en tanto representa el cuidado de no caer en una pretensión totalizadora.

Decimos que son elementos para una lectura de algunos de los trabajos de estos autores, ya que tenemos presente que, dada la complejidad de los mismos, muchos de los aspectos de la problemática allí presente quedan afuera. Sobre todo porque la cuestión del arte y la cultura en Adorno y Benjamin no comienzan ni terminan en esos textos. Adorno le dedicó buena parte de su monumental obra [reunida en más de veinte tomos] solamente al tema de la música, junto a la filosofía, su gran pasión. Otro tanto ocurre con Benjamin en relación a la literatura y la filosofía, además de trabajos sobre teología e historia. A esto le debemos sumar el carácter fragmentario y asistemático de estos teóricos alemanes que hacen dificultosa la posibilidad de una lectura profunda.

Sin embargo, por esto mismo, parece difícil acercarnos a ellos sin tener en cuenta la totalidad de sus obras, o de por lo menos buena parte de ellas, algo que excede las intenciones de esta lectura. En relación a esto, Martin Jay, autor de una pequeña biografía de Adorno y de una historia sobre la Escuela de Frankfurt, comenta que: "Adorno habría formulado una objeción de principios contra cualquier intento de hacer que su pensamiento fuera fácilmente accesible para un amplio público. La verdadera filosofía, le gustaba decir, es el tipo de pensamiento que se resiste a la paráfrasis. Una vez en que su amigo Sigfried Kracauer se quejaba de la sensación de vértigo producida por la lectura de una de las obras de Adorno, éste le respondió irritado que solo asimilándolas todas podría comprender el significado de cualquiera de ellas. Como la música de Arnold Schoenberg, que, como Adorno aprobatoriamente afirmar, exigía del oyente "no una mera contemplación sino una praxis", su propia obra estaba deliberadamente concebida para impedir a los lectores pasivos una recepción sin esfuerzos"(1).

De todas maneras, hecha la salvedad, los trabajos en que aquí nos detendremos, son representantes de los más importante en relación

a la temática, o por lo menos de mayor difusión.

Una primera aproximación a las ideas allí expuestas, realizadas en forma aisladas e independiente de otros textos, darían cuenta de una valoración distinta en cada una sobre la cuestión tecnológica en el arte y la cultura. Un antagonismo puesto a presentarse como estandarte de lucha entre una y otra posición.

Se podría decir que lo que para uno [Benjamin] es una visión afirmativa y alentadora, la otra está plagada de visiones pesimistas, apocalípticas, negativa, de una verdadera encrucijada sin retorno.

Sin duda existe una gran verdad en estas afirmaciones. No se trata aquí de desmentirlas. Lo que sí intentaremos es acercarnos no solo en sus diferencias sino también en sus coincidencias, tratando, mínimamente, de sacar a luz la relación que, durante muchos años, ambos autores establecieron. En realidad, para ser más precisos, de una presentación de sus acuerdos y divergencias que permitan una lectura más rigurosa.

Justamente por lo que decíamos antes, en cuanto a la dificultad de una lectura de estos dos pensadores, es que apuntamos a profundizarlas a través de dos trabajos: "Adorno" de Martin Jay y el libro "Origen de la dialéctica negativa" de Susan Buck-Morss, como así también de otros textos (los trabajos de Benjamin sobre Baudellaire) y correspondencias que ambos mantuvieron. Sabiendo que, si nos es imposible abarcar la totalidad del complejo pensamiento de Adorno y Benjamin, sí pretendemos, por lo menos, comenzar a aproximarnos.

Benjamin y Adorno son conocidos por su relación con la autodenominada "teoría crítica" Esta surge a partir de la fundación del Institut fur Sozialforschug en el año 1923, con la perspectiva de estudiar los fenómenos sociales desde una óptica marxista. Antes de cerrar sus puertas en 1933, debido al ascenso del fascismo, el Instituto ya contaba, entre sus miembros y colaboradores, a jóvenes académicos formados en distintas disciplinas, que luego serían prestigiosos por sus producciones intelectuales: además de Benjamin y Adorno, también se encontraban Herbert Marcuse, Herich Fromn y Horkheimer, entre otros; Horkheimer, uno de los fundadores, había asumido la dirección en 1930 y a partir de allí, el Instituto comenzó a se conocido como la "Escuela de Frankfurt". Luego de su cierre algunos de sus representantes emigraron a E.E.U.U donde continuaron sus trabajos. Walter Benjamin quedó en Europa y siguió manteniendo los lazos con los hombres del instituto en América a través de correspondencias, hasta su trágica desaparición .

Adorno conoció a W. Benjamin en 1923 y rápidamente se sintió impresionado por el pensamiento de éste. Once años menor que Benjamin se convirtió casi en su discípulo iniciando una amistad que duraría hasta 1940, año de la muerte de Benjamin. Una relación no exenta de fricciones y desencuentros como dan cuenta sus diferentes posiciones en relación a algunos temas y las discusiones que mantuvieron en los años 30.

II

EL MATERIALISMO DIALECTICO EN BENJAMIN: LA CAIDA DEL AURA

El rasgo central que recorre el texto sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es la caída del aura. El carácter aurático, definido como "la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)" es el signo esencial que Benjamin le otorga a la obra tradicional burguesa. La fuerza de la originalidad de estas ideas (abocada a la búsqueda de una estética marxista), reside en que la destrucción de la contemplación lejana y teológica ha sido producto de los mismos cambios tecnológicos que esta sociedad ha generado. Una razón básica: la reproducción tecnológica borra la huella con el original y de hecho con la tradición. Estas han transformado la mirada ritual en un devenir que se orienta a la inmediatez con que los hombres pretendan apoderarse de las cosas, permitiendo que ellas pasen a pertenecerles.

El pensamiento de Benjamin deposita allí la esperanza de un hombre que aspire a una participación crítica y transformadora.

El cine es el emergente sobresaliente. La transformación no solo se ha dado en la relación del actor con su técnica, el montaje en este caso, sino también en lo que hace al efecto de "shock" de la recepción masiva. No sólo en la parábola usado por Benjamin del "cirujano" y el "mago", que diferencia la cámara con la pintura, sino también de cómo las masas se relacionan con la obra: "De retrógrada frente a un Picaso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin"(2). Una transformación progresiva en que tiende a imbricarse el goce por mirar y la crítica.

Claro que las tesis de Benjamin tenían las características de pronósticos. Así como Marx había analizado las relaciones sociales que dominaban en el capitalismo demostrando lo que se podía esperar de su evolución: no sólo una creciente explotación del proletariado, sino también la creación de las condiciones materiales para su abolición; así también Benjamin analizó la "superestructura". Es el cambio en la forma de producción del arte lo que inspira a este teórico a realizar vaticinios sobre su evolución.

Sin embargo sería injusto convertir a Benjamin en un apologista del progreso. De la misma manera que Marx se mueve a través de esa dialéctica que lo convierte a la vez en un apologista y en un destructor de la modernidad, Benjamin mantiene una tensión ambivalente entre el pasado y el futuro. Algo de nostalgia por lo que se destruye, por lo que se pierde, pero optimista por lo que trae. En un texto anterior al de la obra de arte decía "Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica"(3) y en un trabajo posterior se referiría, como ya veremos, a la pobreza de la experiencia del "shock" del hombre de la ciudad.

Es interesante al respecto, la analogía que hace Héctor Schmucler entre Marx y Benjamin en lo que respecta al significado de esa pérdida del aura: "Marx al describir el proceso de desarrollo

industrial, pudo precisar la creciente alienación de los trabajadores frente a los productos que elaboran como consecuencia de las nuevas técnicas y las formas de organización del trabajo. Y sin embargo en esas técnicas y en esa organización anidaban las potencias necesarias para la destrucción del sistema que las hacía posible. De manera análoga, Benjamin ve en las técnicas de reproducción masivas del arte y en las condiciones de producción de ese arte una pérdida, la del aura. Marx había visto perder la intimidad de la relación del obrero con el trabajo. Uno y otro tienen algo en común. La pérdida de la relación con lo único. No más el objeto que lleva la huella de la mano del artesano, no más la obra de arte que existe a través del artista. Con todo, ambas pérdidas, huella y aura, son las condiciones necesarias para superar la desdicha que penetra la sociedad capitalista" (4).

Pero si bien los cambios tecnológicos operados destruían los modos experiencias y recepción tradicionales, una especie de condición para una función política revolucionario, en sí mismo no era transformadora de la estructura social, y no perdían su naturaleza de tipo capitalista. A la atrofia del aura el cine contestaba con el culto a la "estrella" reducida a su carácter de mercancía, Benjamin decía que mientras sea el capital quien de el tono, no podría adjudicársele otro mérito que el de realizar una crítica revolucionaria a las concepciones heredadas sobre el arte.

De todas maneras, lo importante era que lo que el cambio tecnológico generaba eran las condiciones para la "refundición", es decir dar nuevas formas y sentidos a las obras (teatro, cine, literatura) en una perspectiva 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" decía Benjamin en "Que es el teatro épico?"(5). Eran las técnicas las que permitían una relación diferente de la obra con el público, el paso de una función religiosa a una función política.

Sin duda, el valor de pronóstico de las tesis de Benjamin reside en tanto podamos mirarnos en relación a las grandes transformaciones culturales de nuestro tiempo. La destrucción de la experiencia aurática no era, en la visión de Benjamin, atributo solamente del arte, sino que estaba presente en toda la experiencia de la vida moderna. Es a partir de este aspecto donde se puede comenzar a problematizar cómo se transforman los modos de percepción y qué tipos de experiencias se construyen al paso del surgimiento permanente de nuevas tecnologías comunicacionales.

Pero si bien Benjamin ya en la década del 30 vislumbra como se transforman la experiencia perceptiva en el mundo moderno, es también importante considerar que no saludó entusiastamente las mismas. Quizás sí, por lo menos en algunos momentos, se esperanzó demasiado con ellas. Sin embargo las potenciales atribuciones transformadoras que le otorgó a estas nuevas percepciones se derrumbaron definitivamente, cuando el optimismo de Benjamin se transformó, paradójicamente, en la trágica decisión de quitarse la vida. El suicidio, decía Benjamin en su trabajo sobre Baudelaire, era la única acción, a los ojos del poeta, que les quedaba a las multitudes "maladives" de la ciudad, en tiempos de

reacción política. Una especie de "huida heroica" que Benjamin consumo ante el insoportable producto que el mismo progreso había generado, una noche del 14 de junio de 1940 en Pourt Bou, frontera franco española, al sentirse acorralado por la Gestapo.

III

LA CAIDA DEL AURA Y LA DESINTEGRACION DEL SUJETO

En una carta a Theodoro Adorno, del 9 de diciembre de 1938, Benjamin decía: "En mi trabajo (La obra de arte en...) intenté articular los momento positivos, como usted lo ha hecho con los negativos. Creo que una de las fuerzas de su trabajo reside allí donde el mío de débil. Su análisis de los tipos psicológicos engendrado por la industria y la presentación de su modo de engendramiento es verdaderamente feliz. Si hubiese prestado más atención a este aspecto del problema, mi trabajo hubiera ganado en plasticidad histórica. Cada vez me parece más claro que el lanzamiento del film sonoro fue una acción de la industria destinada a romper la primacía revolucionaria del film mudo, que suscitaba con mayor facilidad reacciones mal controladas y políticamente peligrosas. Un análisis del film sonoro proporcionaría una crítica del arte actual que mediatizaría su punto de vista y el mío"(6).

Benjamin se refería, en este párrafo, a el trabajo de Adorno "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión del escucha", publicado en la revista que el Instituto poseía en Nueva York. En ese trabajo Adorno se refería justamente a que la destrucción del arte tenía su correlato en la liquidación del individuo. De allí que, como dice Susan Buck-Morss: "Adorno afirmará que lo `positivo`, es decir el progreso tecnológico en la producción masiva de música, era en realidad lo `negativo`, el desarrollo de la regresión en el escucha: la audiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado, cuyo valor está determinado por le cambio"(7).

Quizás, es con el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte que se asiste al grado de mayor enfrentamiento en la relación de estos dos teóricos. Si bien existían acuerdos generales en relación a la concepción materialista dialéctica(o a su particular manera de entenderla) y ambos cuestionaban en su método la idea mecanicista que había dominado el marxismo de la época, que hacía de la "estructura" y la "superestructura" un determinismo economicista; Adorno criticaba aspectos centrales del trabajo de Benjamin.

Sus mutuos acercamientos al marxismo se había producido en los años 20, y una de las fuente había sido la recepción de Luckas. No es aquí la intención de indagar la relación de estos dos teóricos con el marxismo, o la de sus relaciones con Luckas en particular. Simplemente se trata de detenernos un instante en la "originalidad", para la época, de sus puntos de vista sobre la dialéctica. A pesar de que la dialéctica de Adorno, podríamos decir que era "trunca", despreciaba, a diferencia de Luckas, de un análisis teórico del "proletariado revolucionario", y se detenía en su momento crítico negativo; recogía de Luckas el movimiento dialéctico de la relación del "todo" y la "parte". La crítica al marxismo reduccionista, que

relacionaba de una manera causal los aspectos económicos e ideológicos, se detenía en la relación de la "estructura" y la "superestructura", para plantear que la dialéctica, en realidad, descubría cómo los problemas de las relaciones económicas y del pensamiento fluyen en una sobredeterminación mutua. Se podría decir que en una atenta mirada dialéctica de la "parte" aparecía la complejidad del "todo": cada aspecto de la sociedad contenía "la posibilidad de desarrollar a partir de él toda la plenitud de contenido de la totalidad"(8). Si esto era posible, lo era porque la estructura del pensamiento (superestructura) y las estructuras de las relaciones sociales de producción era similar.

Pero a pesar de que ambos, Adorno y Benjamin, compartían en forma general estas ideas, Adorno criticaba a Benjamin situar, en el trabajo sobre la obra de arte, la dialéctica al interior de las fuerzas tecnológicas que en sí mismas transformaban al arte hasta su liquidación. Adorno, por el contrario, consideraba que la transformación se generaba en la relación entre el artista y las técnicas de producción. Pone énfasis en dar supremacía activa al sujeto, en cambio, en Benjamin parecía que el objeto (tecnología) se proyectaba irremediabilmente sobre el sujeto hasta transformarlo. Y quizás lo más importante: Adorno no consideraba positivamente los efectos que los cambios tecnológicos habían acarreado. A fines de los años 20 ya afirmaba que la reproducción de la música por gramófono distanciaba al sujeto de la música y lo convertía en un agente pasivo a diferencia de otras épocas en que las personas lo reproducían activamente a través de la ejecución.

Por otro lado, la idea de Benjamin de la emancipación de la obra artística de su dependencia con un ritual, y la transformación hacia una función política, era para Adorno demasiado "Brechtiana". Una de las críticas de Adorno a Bertold Brecht, era a la idea de este de "refundalización" de las técnicas de herramientas ideológicas (como visión desfigurada de la realidad) a herramientas al servicio de la propaganda de la clase obrera. De utilizar al arte como un medio de instrucción política. Adorno sostenía que el arte autónomo, el "art pour el art", era una alternativa válida a la cultura de masas, en cambio Benjamin había sostenido en sus tesis que el arte por el arte era el paralelo estético del fascismo, cosa que irritaba sobremanera a Adorno. Para éste, que Benjamin cuestionara el arte autónomo significaba un cambio de sus posiciones anteriores; Adorno decía: "En sus primeros escritos (los de Benjamin) cuya gran continuidad me parece disuelve su nuevo ensayo (La obra de arte en la...) usted diferenciaba el concepto de obra de arte como imagen, del símbolo de la teología y del tabú de la magia. Encuentro entonces muy cuestionable -y en esto veo un remanente muy sublimado de cierto motivo brechtiano- que ahora transfiera sin esfuerzo el concepto de aura mágica a la `obra de arte autónoma` y directamente a esta última una función contrarrevolucionaria"(9).

El modelo de Benjamin era el surrealismo. Influenciado por Louis Aragon y Andrés Bretón, Benjamin veía en las técnicas surrealista, la explosión de la verdad: la construcción de imágenes desconectadas, la yuxtaposición de elementos dispares, el collage de objetos antitéticos a partir de impulsos inconscientes, de la libre asociación de ideas, era una manera de representar críticamente la

decadencia burguesa. El surrealismo con sus ideas de destruir lo sublime del arte para reconciliarlo con la vida, cuestionaba al "art pour l'art" y se identificaba con las ideas revolucionarias de cambiar al mundo y la vida. Si bien Adorno simpatizaba con el espíritu del surrealismo, criticaba su irracionalismo, ya que este "violando su compromiso previo con la desmitificación (del mundo burgués), el surrealismo afirmaba lo irracional: intencionalmente entraba en complicidad con el encantamiento, y esto se manifestaba técnicamente en la inmediatez de la representación de sus obras de arte. Los montajes surrealistas eran conjuntos azarosos de objetos existentes en su forma inmediata dada, es decir reificada. Si su yuxtaposición fortuita era interpretada de alguna manera, ciertamente no lo era en términos marxista, es decir como manifestación de la realidad sociohistórica, sino en términos del significado proyectado por el sujeto"(10). Adorno consideraba que el objetivo desmitificador del surrealismo se derrumbaba por carecer del momento racional crítico. Su modelo era el de Schoenberg.

El crítico de Frankfurt hacia una analogía entre la teoría de Marx y el método compositivo del músico austriaco (aunque éste no fuese marxista y considerara críticamente la lectura de Adorno sobre su música). Este músico había destruido la tonalidad burguesa, lo que implicaba una transformación en la función social de la música, de una visión ideológica (como mistificación de la realidad) a una función crítica. Era una música "liberada", que poseía una especie de germen de lo que sería la sociedad comunista en Marx, un parecido a lo que este llamaba "asociación de hombres libres". Susan Buck-Morss señala que la metáfora refería, por supuesto, a la liberación de los doce tonos del tono dominante, que no producía una "anarquía", sino una relación en que cada nota tenía un papel igualmente significativo, aunque único en la totalidad musical, parecido a los hombres iguales aunque no idénticos en la pretendida sociedad sin clases.

La música de Schoenberg requería de una escucha activa, situada por fuera de las convenciones dadas. Construía en sí mismo un auditorio con perspectiva de atención crítica: nada en el modelo estaba sugerido, nada indicado de antemano y preestablecido. Podemos decir que Schoenberg, de hecho, realizaba eso que Adorno decía: "La resistencia a la sociedad es resistencia a su lenguaje".(11) Para éste el cine era más aurático que la música de Schoenberg.

IV

LA INDUSTRIA CULTURAL

Martin Jay en su libro "Adorno", describe el campo de fuerzas de las "constelaciones" que recorren la obra del crítico de Frankfurt con "cinco puntos primarios de luz y energía". Esta metáfora astrológica intenta dar cuenta de la ambivalente tensión del pensamiento de Adorno. Este se refería a la construcción de "constelaciones" como el método de una filosofía "dialéctica materialista" en la que el pensamiento ordena de tal manera los conceptos como para que se relacionen de una manera no jerárquica.

La primera de las "estrellas" de esa constelación con que se nutre la filosofía de Adorno, es la del marxismo como teoría crítica de la sociedad, junto, agregaríamos, con la del psicoanálisis como teoría del individuo. Ambas han caracterizado la producción teórica de la escuela de Frankfurt. Otra sería su deuda con las técnicas atonales del músico Schoenberg, y que Adorno trasladó al interior de su propio pensamiento. La tercera de las "estrellas" es su conservadurismo elitista típico de "mandarines": "su visceral aversión a la cultura de masas, su constante hacia la dominación burocrática y su inmoderado rechazo de la justificación instrumental y técnica fueron los distintivos de una conciencia formada a raíz de lo que se ha llamado la decadencia de los mandarines alemanes"(12). Las últimas dos fuentes de luz, siguiendo a Jay, serían el reconocimiento de su herencia judía, y un paralelismo con el "deconstructivismo" actual, y al que Adorno no conoció ya que murió cuando aquel nacía.

En su trabajo "Dialéctica del Iluminismo" podemos reconocer algunas de esas "estrellas" con la que alumbra el problema de la cultura en la época actual.

En este libro, que Adorno realizó junto a Max Horkheimer, la crítica a los fenómenos culturales es una crítica a la sociedad en su conjunto. El movimiento dialéctico era casi paradójico; si el iluminismo había perseguido el objetivo de "liberar al mundo de la magia", para convertir a los hombres en amos de la naturaleza, el mito regresaba nuevamente en la modernidad. En realidad en el mismo anhelo del iluminismo se encontraban las fuerzas que hacían del control de la naturaleza, un control de las propias relaciones humanas. Si la razón del iluminismo en un primer momento era emancipadora, en su propia dialéctica se convertía en la razón instrumental del positivismo. "El iluminismo es más totalitario que ningún otro sistema". decía Adorno.

Allí se acuñó por primera vez el concepto "industria cultural"(distinguido de cultura de masas que refería a una cultura que surgía espontáneamente de las masas) para describir un sistema de producción similar a la de cualquier empresa capitalista: film, radio y TV son para Adorno un sistema integrado de producción mercantil para una sociedad de masas a la que se impone orden y estandarización.

En la visión de Adorno, los consumidores se encuentran sometido al poder total del capital; el individuo aparece como un dato más, clasificado por las modernas empresas administradoras. Un individuo alienado que se identifica y se satisface con los productos estereotipados y de baja calidad. Una "atrofia de la imaginación y de la espontaneidad" que no son necesariamente manejados por mecanismos psicológicos: "Los productos mismos a partir de los más típicos, el film sonoro, paraliza tales dificultades mediante su misma constitución objetiva"(13).

Es la razón tecnológica la que marca el paso. Pero no la tecnología en cuanto tal la que ha producido esa "barbarie cultural", sino su carácter instrumental, su servicio al capital. La racionalidad técnica es la del dominio mismo, y ese dominio es el de los

económicamente más fuerte. Pero si bien la tecnología aparece como un simple instrumento, no es neutral (y quizás aquí existe una contradicción fuerte en Adorno), ya que la tecnología en sí misma degradaba los productos artísticos. La reproducción discográfica, por ejemplo, sometía a la obra a tener que adaptarse a cierto tiempo musical, destruyendo su esencia artística.

Esta función de la tecnología hacía de la producción cultural un fetiche, ya que los productos no se convierten en mercancía en el mercado, sino que eran producidos desde el principio con la característica de valores de cambios; eran con esa lógica y no para satisfacer necesidades auténticas. Esa característica del producto cultural quedaba envuelto bajo un velo mistificador que escondía esa auténtica realidad.

En estas ideas de Adorno sobre la industria cultural es evidente su deuda con el marxismo en cuanto al capitalismo como productor de mercancía y su carácter fetichista. Como así también esa idea de que el valor de cambio, por su carácter de generalidad, disuelve toda individualidad del producto; algo que Adorno integra a su análisis de la cultura.

Este marxismo de Adorno se relaciona con las características "atonales" de su compleja presentación de los problemas. Son reveladoras y clarificadoras, para la comprensión de las "constelaciones" puesta en acción, las palabras de Susan Buck-Morss que dice que, en el libro "Dialéctica del iluminismo", "los momentos de la historia dinámica y del mito se yuxtaponían para otorgarle significado crítico al presente", la razón criticada como mito, y el progreso técnico visto como el retorno de lo "siempre idéntico", la historia reciente entendida como barbarie arcaica y lo arcaico como expresión de lo moderno. "Existía un uso constante de pares de concepto antitéticos (magia-ciencia, moralidad-barbarie, progresión-regresión) que convergían en constelaciones desmistificadoras tanto de los conceptos como de las realidades que estos intentaban definir"(14).

A esta convergencia de atonalidad y marxismo habría que sumarle esa actitud romántica de conservadurismo cultural. Sus gustos musicales y su desprecio por todas las variantes de lo popular, su odio pasional de jazz, sus críticas al cine (Adorno llegaría a afirmar: "De cada una de mis idas al cine salgo un poco más estúpido y más maligno, a pesar del perfecto estado de alerta sobre mí mismo), y a la TV, lo han condenado más de una vez a ser considerado un reaccionario elitista.

Si comparamos al hombre alienado, acrítico, pasivo y subsumido en los estereotipos de la "industria cultural", con el optimismo de Benjamin de un arte de masas políticamente progresista, notaremos una gran diferencia. Porque, si bien, en la lectura de Adorno la tecnología también destruía el aura, esa contemplación ritualizada reaparecía bajo otro tipo de aura: la del objeto mercantil reificado, una masificación del consumo pero de una forma pasiva: la constitución de un público que se identificaba con lo siempre igual, repetitivo, acostumbrado al modelo del "efecto" e incapacitado para la concentración.

Si las posturas de Adorno puede ser entendidas como apocalípticas, esto se debe al lugar destacado que le daba al individuo autónomo como sujeto crítico.

Pero habría que hacer algunas salvedades. Anteriormente afirmamos que su dialéctica carecía de una teoría de un sujeto colectivo transformador. En realidad, Adorno, hasta donde conocemos, no explicitaba anhelos de transformaciones revolucionarias, aunque pudiera hablar de utopías. La tarea del filósofo para él, a diferencia de una famosa frase de Marx, no era transformar al mundo, sino más bien descubrir la verdad. Esa "verdad" no se hallaba en las resoluciones de las contradicciones de la sociedad burguesa, en una futura sociedad sin clases; sino en el cavilar especulativo del filósofo. La propia filosofía de Adorno se agotaba allí, en una búsqueda a través de la crítica constante; su fuerza y valor reside en ese momento negativo, desmistificador, que escapa a toda resolución sintetizadora.

Si bien el carácter apocalíptico de sus ideas, refiere a la incapacidad del sujeto moderno de independencia de conocimiento, y por lo tanto imposibilitado de una actitud transformadora; su valor quizás reside en lo que es el aspecto central de su pensamiento. Adorno "consideraba que la postura crítica tomada frente a su propia herencia cultural era tan verdaderamente revolucionaria como revolucionaria en su verdad" y que la tarea del filósofo era desmistificar la sociedad burguesa, y su dialéctica negativa en buena medida lo lograba

V

LA ATROFIA DE LA EXPERIENCIA.

Luego de pasadas las controversias sobre "La obra de arte en la ...", entre los años 1938 y 1939, Benjamin, a instancia de Horkheimer, elabora unos manuscritos acerca de Baudelaire. El ensayo, financiado y supervisado por los hombres del Instituto que se encontraban en Nueva York, pretendía ser un "modelo en miniatura" de un proyecto mayor del cual Benjamin venía trabajando, no sin interrupciones, desde 1927 y que consistía en un análisis filosóficos sobre los Pasajes Parisienses del siglo XIX.

El proyecto contaba con la simpatía de Adorno y Horkheimer. Pero el primer manuscrito, conocido con el título "El país del segundo imperio en Baudelaire", decepciono sobremanera al Instituto.

A fines de 1938, una carta de Adorno a Benjamin, que se encontraba en París daba cuenta del descontento. La impaciencia que trasmite Adorno por la llegada del manuscrito, que como él dice, prácticamente lo devoró, no se corresponde con su expectativas. "Podrá comprender usted que la lectura del ensayo, de sus capítulos titulados uno le "Flaneur" y otro lo "Moderno", haya producido en mi cierta decepción?", decía Adorno y continuaba, "Esencialmente, esta decepción tiene como motivo que, en las partes que conozco, el trabajo ofrece menos un modelo que un prelude a los Pasajes". (15) Concisamente, la crítica de Adorno se dirigía al método utilizado que

relacionaba de una manera causal o inmediata las imágenes del poeta con la realidad social de la época. El trabajo, en la visión de Adorno, y compartida por los otros miembros del Instituto, carecía de las mediaciones necesarias y teóricas que relacionaran de una manera dialéctica los rasgos de la estructura con la superestructura. Otra vez, Adorno, arremetía contra el método surrealista de Benjamin, que yuxtaponía fragmentariamente las imágenes de Baudelaire con "rasgos próximos de la historia social de su tiempo..."(16)

Adorno instaba en su carta a revisar el manuscrito y a elaborar otro teniendo en cuenta las críticas efectuadas. Fue de esa manera que Benjamin elaboró un segundo escrito que culminó a mediados de 1939. Este ensayo, "Sobre algunos temas en Baudelaire" fue recibido con gran entusiasmo por parte del Instituto. No sólo Benjamin tomó en cuenta las críticas hechas por Adorno, sino que además había modificaciones sustanciales en relación a su posición de "La obra de arte en la época...".

Si anteriormente, la valoración en cuanto a la nueva experiencia a partir de la caída del aura, era juzgada en sus aspectos positivos, ahora, en este nuevo ensayo, la experiencia de la modernidad lo era en sus aspectos negativos, algo que lo encontraba mucho más cerca de las posiciones de Adorno. No entraremos aquí en las causas de dicho cambio, si se trató de una concesión hecha por Benjamin para seguir manteniendo el financiamiento por parte del Instituto (debemos tener en cuenta la miserable situación económica en que se encontraba en aquellos años), o si en realidad se trató de una verdadera modificación de sus ideas previas, producto del poderoso afianzamiento del nazismo en el poder y de la inevitable guerra que se acercaba.

Esto último parece lo más cercano si consideramos otro trabajo de aquellos años, sus "Tesis sobre filosofía de la historia". Lo cierto es que, en el final de su vida, Benjamin parece volver a una reconciliación teórica con las posiciones de Adorno.

En "Sobre algunos temas en Baudelaire"(17), el tema central es la destrucción del aura en el siglo pasado como producto de la producción masiva de objetos. Esto trae aparejada la desintegración de la experiencia tradicional que es sustituida por la experiencia del "shock" que recorre todos los aspectos de la vida moderna. Baudelaire aparece como el poeta que supo visualizar "el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock"(18).

En las imágenes del poeta se daba cuenta de las relaciones de los hombres entre sí, como con su entorno, para situar en el centro del siglo XIX la transformación de la percepción al paso del surgimiento de la vida urbana. Esta experiencia del "shock" se puede caracterizar como una especie de energía súbita, violenta, que traspasa al hombre y lo desestabiliza. Esta sensación se percibe principalmente en el contacto con la muchedumbre de la ciudad, pero también se percibe en el trabajo mecanizado del obrero, en el juego de azar, en algunas invenciones como el teléfono y la fotografía, que remite a un mismo mecanismo de brusquedad de

una serie de movimiento repetitivos y reactivos. Esta experiencia del "shock", producto de las transformaciones técnicas, destruyen la posibilidad de una verdadera experiencia, y genera una de tipo efímera, instantánea, una experiencia que borra la relación con la historia y la tradición.

Tomando a Freud, Benjamin dice que la conciencia tendría como función, "la de presentarse como defensa frente a los estímulos... defenderse de los estímulos es una tarea casi más importante que la de acogerla". Por lo tanto, mientras más "planifique la conciencia en interés de la defensa frente a los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con el que se trabaje, tanto menos se acomodara todo a la experiencia..."(19).

Benjamin distingue, en base a Proust, la "memoria involuntaria" de la "memoria voluntaria", para diferenciar una experiencia "verdadera" en contraposición a una experiencia que "se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas" La "memoria voluntaria", siguiendo a Proust, dependería de la inteligencia, de un recuerdo voluntario; la "memoria involuntaria" referiría a una sensación, un olor, un sabor que por azar, nos transporta a un recuerdo de un lugar o de un tiempo pasado. Lo que hace posible una experiencia es la participación de la memoria involuntaria, que, según Benjamin, se compone, de "lo que no ha sido vivido" explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como "vivencia".

Es la función de defensa de la conciencia frente al "shock" lo que permite que mejor se "realice el concepto de vivencia" y, por lo tanto, que la experiencia no sea incorporada y así accesible a la "memoria involuntaria": Los residuos del recuerdo "son a menudos más fuertes y firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente", retoma Benjamin a Freud (20). Que la experiencia del shock deba ser explícitamente "vívida", para que el shock no sea traumático, es lo que distorsiona la relación con la tradición y de hecho atrofia una experiencia real, reflexiva.

Este análisis es lo que permite que Benjamin adquiera una visión escéptica en relación a su anterior texto de 1935. Si el hombre pierde su capacidad de experiencia reflexiva, pierde su capacidad de conocimiento sobre la realidad; entonces, como dice Susan Buck-Morss "si el proletariado no podía experimentar la realidad, sino podía interpretar la verdad social que la realidad contenía, no podía entonces ser consciente de su propia posición objetiva(...). La existencia urbana conspiraba entonces en contra del desarrollo de la conciencia de clase" (21).

Por otra parte, para Benjamin, "la disposición constante del recuerdo voluntario, discursivo, favorecido por la técnica de la reproducción recorta el ámbito de juego de la fantasía"(22). Esta fantasía es la capacitada para formular deseos que dependen de la capacidad de tener experiencia. La transformación, el anhelo de liberación, está relacionada al deseo al deseo y "Cuanto más lejos alcance un deseo en el tiempo, tanto mejor podremos esperar su cumplimiento. Pero lo que nos conduce a la lejanía del tiempo es la experiencia que lo llena y lo estructura. Por eso el deseo cumplido es la corona que se

destina a la experiencia".(23)

La desintegración del aura, de la actitud contemplativa y reflexiva de una experiencia integrada, por una nueva forma de experimentar la realidad, más pobre y normatizada, puede ser sintetizada en una larga cita que Benjamin da como ejemplo, y que creemos importante reproducir: "El periódico representa uno de los muchos indicios de esa disminución (de la experiencia). Si la prensa se hubiese propuesto que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no conseguiría su objetivo. Pero su intención es la inversa y desde luego la consigue. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector. Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística(...). La impermeabilidad de la información frente a la experiencia depende además de que la primera no depende de la "tradición". Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector dispone con tanta facilidad de eso que el otro quisiera que se contase de él. Hay una competencia histórica entre las diversas formas de la comunicación. La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de ésta, a su vez, la sensación. Todas estas formas se destacan, por su parte, de la narración que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a éste no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (sino que se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero".(24)

NOTAS

- 1) Jay, Martin; "Adorno"; Madrid; Edi. s XXI; 1988, pag 1.
- 2) Benjamin, Walter; "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", aparecido en "Discursos interrumpidos 1"; Bs.As.; Edi. Taurus; 1989; pag.44.
- 3) Benjamin, Walter; "Experiencia y pobreza" aparecido en "Discursos interrumpidos 1"; pag.168.
- 4) Schmucler, Hector; "La pérdida del aura: Una nueva pobreza humana"; aparecido en "Sobre Walter Benjamin"; Bs.As.; Alianza Editorial; 1993; pag.294.
- 5) Benjamin, Walter; "Que es el teatro épico?", aparecido en "Tentativas sobre Bretch, Iluminaciones III"; Madrid; Edi. Taurus; 1991; pag.22
- 6) Carta de Benjamin del 9 de diciembre de 1938 a Adorno, aparecida en revista "Punto de vista" n 38; Bs.As.; 1990; pag 8.
- 7) Buck-Morss, Susan; "Origen de la dialectica negativa"; Mexico; Edi. s XXI; 1981; pag 308.
- 8) Ibid; pag 73.
- 9) Carta de Adorno a Benjamin, del 18 de mayo de 1936, citada por Susan Buck-Morss; op.cit.; pag 297.
- 10) Ibid; pag. 259.
- 11) Jay, Martin; "La imaginación dialectica, una historia de la Escuela de Frankfurt"; Edi. Taurus; Madrid; 1986; pag. 289.
- 12) Jay, Martin "Adorno"; pag.7.
- 13) Adorno, Theodor y Horkheimer; "Dialéctica del iluminismo", Bs.As.; Edi. Sudamerica; 1987; pag.153.
- 14) Buck-Morss, Susan; Op.cit.; pag. 132.
- 15) Carta de Adorno a Benjamin, del 10 de noviembre de 1938, aparecido en revista "Punto de Vista" n38; pag. 4.
- 16) Ibid.
- 17) Al respecto de la relación de Baudelaire con la experiencia de la modernidad, ver el trabajo "Walter Benjamin y la perspectiva materialista en el

- análisis de Baudelaire", del profesor Roberto Retamoso.
18) Benjamin, Walter; "Sobre algunos temas en Baudelaire" aparecido en "Poesía y capitalismo, Iluminaciones II"; Madrid; Edi. Taurus; 1993; pag. 170.
19) Ibid. pag.130-131-132.
20) Ibid. pag. 129.
21) Buck-Morss, Susan; op. cit.; pag. 318.
22) Benjamin, Walter; "Sobre algunos temas en Baudelaire"; pag. 182.
23) Ibid.; pag 152.
24) Ibid.; pag.127.

BIBLIOGRAFIA

De Walter Benjamin:

"Discurso Interrumpido I". Taurus, Bs.As, 1989

"Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)". Taurus, Madrid, 1993.

"Tentativas sobre Brecht" (Iluminaciones III). Taurus, Madrid, 1990.

De Theodor Adorno.

"Dialectica del Iluminismo". Edi. Sudamerica, Bs.As., 1987.

Sobre Benjamin y Adorno:

Jay, Martin, "La imaginación dialéctica, una historia de la escuela de Frankfurt",

Edi. Taurus, Madrid, 1986. Jay, Martin, "Adorno", Siglo xxi, Madrid, 1988.

Buck-Morss, Susan, "Origen de la dialéctica negativa", Mexico, Siglo xxi, 1981.

Autores varios, "Sobre Walter Benjamin", Bs.As., Alianza Editorial, 1993.

Witte, Bernard. "Walter Benjamin. Una biografía", Gedisa, Barcelona, 1990.

Revista Punto de Vista n 38, Bs.As., 1990.

Roberto Retamoso, "Walter Benjamin y la perspectiva materialista en el análisis de Baudelaire" del seminario sobre "Aspectos teóricos críticos de la Escuela de Frankfurt", 1993.

Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación

[anuario@fcpolit.unr.edu.ar]

Directora del Departamento: Lic. Sandra Valdetaro