

Fecha de recepción:
marzo 2007
Fecha de aceptación:
abril 2007
Versión final:
agosto 2007

Resumen / La batalla por la forma.

La conformación de una sociedad de masas, el lugar del arte en un mundo hipertecnificado, la aparición de nuevos dispositivos como el cine sonoro, las mutaciones de la música en la era de la radio y el mercado del disco fonográfico fueron algunos de los problemas que Theodor Adorno y Walter Benjamin incluyeron en su intercambio epistolar en la segunda mitad de la década del treinta del siglo pasado. Mientras tanto, el mundo intelectual del Occidente de entreguerras era testigo de una ardua controversia librada en las fronteras de la estética y la política: la querrela entre realistas y modernistas.

Palabras clave

Arte - cine - Escuela de Frankfurt - estética - industria cultural - modernismo - música - política - realismo - teatro
Theodor Adorno- vanguardia - Walter Benjamin.

Abstract / For the battle shape.

The constitution of mass society, the place of art in technological world, the apparition of new devices such as sound cinema, musical mutations in the age of radio and the phonographic record market were just some of the problems that Theodor Adorno and Walter Benjamin included in their letter exchange in the second half of thirties of the past century. Meanwhile, the between-wars western intellectual world was witness of the hard struggle that took place in the borders of esthetics and politics: the quarrel between realistic y moderns.

Key words

Art - cinema - cultural industry - esthetics - modernism - music - politics - realism - School of Frankfurt - theatre - Theodor Adorno - vanguard - Walter Benjamin.

Resumo / A batalha pela forma

A conformação de uma sociedade de massas, o lugar da arte em um mundo hipertecnificado, o origem de novos dispositivos como o cinema sonoro, as mutações da música na era do rádio e o mercado do disco foram alguns dos problemas que o Theodor Adorno e Walter Benjamin incluíram no seu intercâmbio epistolar na segunda metade da década dos trinta do século passado. Em tanto, o mundo intelectual do Ocidente de entre guerras era testemunho de uma árdua controvérsia livrada nas fronteiras da estética e da política: a querrela entre realistas e modernistas.

Palavras chave

Arte - cinema - Escola de Frankfurt - estética - indústria cultural - modernismo - música - política - realismo - teatro -
Theodor Adorno - vanguardia - Walter Benjamin.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 24 (2007) pp 23-36. ISSN 1668-0227

* Máximo Eseverri. Licenciado en Ciencias de la Comunicación especializado en procesos educativos (UBA). Maestrando en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSAM-IDAES). Docente en la cátedra de Historia de los Medios de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en la Escuela Superior de Cinematografía de Buenos Aires.

Estética y política en dos textos frankfurtianos: Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído y La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Introducción

El mundo intelectual del Occidente de entreguerras fue testigo del despertar de una ardua controversia librada en las fronteras de la estética y la política. La construcción del proyecto comunista implicó, para los sectores de las artes y de la intelectualidad más cercanos al PC soviético, la recurrencia y la reflexión acerca del realismo como estética de la izquierda. Semejante operación condujo a una polémica entre realismo y modernismo entre distintos sectores del pensamiento filosófico y artístico internacional.

El mundo artístico e intelectual de la Europa de los treinta estaba fuertemente marcado por la experiencias de las vanguardias estéticas: dadaísmo, expresionismo, surrealismo eran, apenas, algunas de las tendencias que habían buscado revolucionar el arte y aún la sociedad y la vida misma, mientras en la política se libraban otras revoluciones claves para la historia del Siglo XX. El legado de aquellas vanguardias continúa ejerciendo un enorme peso dentro y fuera de lo que hoy entendemos como producción artística.

Pero otros fenómenos relacionados con la comunicación social exigían ser reflexionados. La conformación de una sociedad de masas, el lugar del arte en un mundo hipertecnificado, la aparición de nuevos lenguajes como el cine, las mutaciones de la música en la era de la radio y el mercado del disco fonográfico fueron algunos de los problemas sobre los que -en un mundo amenazado por el fascismo y que preanunciaba el orden de bloques que dominarían la segunda mitad del Siglo XX- reflexionaron los diferentes autores que la historia de las ideas ha reunido bajo el nombre de Escuela de Frankfurt.

En el presente trabajo se aborda la figura de dos de los más trascendidos miembros del Instituto para la Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*) fundado en Frankfurt en 1923: Theodor Adorno y Walter Benjamin. Bajo la clave de una reflexión entre estética y política, se abordan los artículos *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído* (1938) de Adorno, incluido en *Disonancias - Música en el mundo dirigido* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)¹ de Benjamin. Ambos textos marcan algunas de las principales distancias y coincidencias entre la mirada adorniana y la benjaminiana. Ambos textos atestiguan también las vicisitudes del pensamiento crítico en relación con la definición de un proyecto estético-político que acompañara los pasos de la izquierda y, a la vez, estableciera los itinerarios de una expresión de inspiración antifascista.

Además de las obras mismas -que desde su aparición han recibido las más diversas interpretaciones-, tanto Benjamin como Adorno dejaron por escrito su propia opinión sobre ellas. Las palabras de ambos autores permiten suponer que existen importantes paralelismos entre sus textos y que, si bien abordan diferentes fenómenos de la cultura de masas, ambos persiguen objetivos similares con herramientas teóricas parecidas.

En una carta fechada en París en el 16 de octubre de 1935, Benjamin escribe a Max Horkheimer que con su texto "...pretende fijar en una serie de reflexiones provisionales la signatura de la hora fatal del arte." (1973:59) Su intención es "dar a las cuestiones teóricas del arte una figura realmente actual: y dársela, además, desde dentro, evitando toda referencia *no mediada* a la política." (Ibid.) Finalmente, poco antes de morir, en busca de ayuda económica, Benjamin elabora un curriculum vitae en el que describe a *La obra de arte...* como un escrito que "procura entender determinadas formas artísticas, especialmente el cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en los tirones de la evolución social" (Ibid.)

También Adorno, en su correspondencia con Benjamin, dió algunas pistas sobre el sentido que daba a su estudio sobre *jazz* en el contexto de su obra escrita. En una de las últimas misivas, escrita desde Londres, señala que espera terminar el trabajo en Alemania y que quiere que Benjamin lo lea antes de que llegue a manos de Horkheimer en Estados Unidos. Anticipándose a la publicación de *La obra de arte...*, Adorno expresó su deseo de que ambos trabajos fueran publicados en un mismo número de la revista del Instituto: "su tema es muy modesto -escribe-, pero probablemente converge con el tuyo en los puntos decisivos, e intentará expresar positivamente algunas de las cosas que yo he formulado negativamente hoy"². Adorno entendía su trabajo como un "completo veredicto sobre el *jazz*" y que, en él, había triunfado en la tarea de decodificar el *jazz* y definir su función social.

Desde un ángulo más conciliador, también Benjamin corroboró estas continuidades entre ambos trabajos y expresó otras tantas. Para el autor de *La obra de arte...*, las características de la percepción acústica desarrolladas por Adorno coincidían con el carácter óptico del cine tal como él lo describía en su artículo, relacionado con la contemplación y con una concepción burguesa de la obra de arte (frente a la cual era necesario destacar el carácter "táctil" del hecho filmico, vinculado con su valor de uso). En las diferencias teóricas que Adorno veía entre ambos trabajos, Benjamin prefería ver una mirada sobre distintos objetos desde ángulos aparentemente diferenciados pero igualmente aceptables: el carácter acústico y el óptico estaban igualmente presentes en la obra de arte, pero no parecía haber en ambos las mismas posibilidades de ser revolucionados. De todas maneras, Benjamin reconoció que el artículo de Adorno "no es del todo claro para una persona para la cual Mahler no es una experiencia por completo iluminadora".

Los dos autores coinciden, en definitiva, en que ambos artículos forman parte de una reflexión más general, en la que Adorno ha puesto de relieve los momentos negativos y Benjamin los positivos. La misma dialéctica que Adorno reclama en las consideraciones de Benjamin es la que éste utiliza para definir el punto en el que ambas visiones se unen en pos de un objetivo común. La década del 30 corresponde al ascenso de una nueva forma de audiovisual tan atractiva como amenazante: el cine sonoro. Desde la teoría crítica, pensarlo es tarea urgente. En los párrafos finales de su carta a Adorno de diciembre de 1938, Benjamin expresa esta misión en forma de propuesta: "Un análisis del cine sonoro

constituye una crítica del arte contemporáneo que podría proveer una mediación dialéctica entre tu mirada y la mía.”

Una estética a prueba de totalitarismos

Encabeza el artículo de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* un fragmento de Paul Valéry en el que se llama la atención sobre inevitables cambios en la antigua industria de lo Bello. En su *Pièces sur l'art*, Valéry parece busca abrir el juego de la reflexión acerca de cambios relacionados con la forma, la ocurrencia y la manifestación de las “bellas artes”. Estos cambios, dice, son tan profundos que parecen haber alcanzado la esencia misma de lo que entendemos por arte. Al ensayar “unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción” (1973:18), Benjamin se hace eco de y busca continuar aquella idea, bajo la clave de una contienda política entre comunismo y fascismo.

Buscando dar forma a las bases de una estética que comienza a manifestarse, Benjamin se apoya en aquellos elementos inherentes al desarrollo del capitalismo ya anticipados por Karl Marx, cuya naturaleza marca, a la vez que las condiciones para la explotación de los proletarios, el establecimiento de las condiciones que posibilitan su propia abolición. Al señalar que tales condiciones de producción pueden percibirse tanto en la superestructura como en la economía, Benjamin invita a pensar en aquellos elementos de la ciencia y de la técnica capaces de ser utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística. En este procedimiento de considerar los avances técnicos y científicos como fenómenos que, en definitiva, exceden en su significado y potencialidad al marco político, económico e ideológico en el que fueron gestados; Benjamin parece acercarse a ciertas ideas del anarquismo. Este corrimiento es señalado por Adorno en una carta escrita desde Londres y fechada el 18 de marzo de 1936. Opinando sobre los borradores de *La obra de arte...*, Adorno encuentra, hasta cierto punto, un “romanticismo anarquista” (o anarquizante) en la confianza ciega que Benjamin parece tener en el espontáneo poder del proletariado respecto del proceso histórico que conduce a la revolución: de hecho ese proletariado es, le recuerda Adorno a su colega, un producto de la sociedad burguesa.

Ahora bien, ¿cuál es el sentido de construir una estética como la mencionada? Benjamin encuentra la originalidad de sus reflexiones en el hecho de aportar a una teoría del arte que se caracterice, a la vez, por ser por completo inútil para los fines del fascismo y ser utilizables en el marco del desarrollo de una política artística revolucionaria. En las palabras de Benjamin, la producción teórica se convierte en herramienta -o mejor: en arma- del sujeto histórico que lleva adelante el proceso revolucionario. Éste aparece bajo la forma de una batalla en la que los objetos de los que ese sujeto histórico se sirve deben estar diseñados de manera tal que no puedan ser utilizados por el enemigo.

El cine se presentaba, para los intelectuales de todo el mundo que habían decidido participar del proceso revolucionario, como una herramienta privilegiada. Se tratase ya de un terreno fértil para practicar certeros

ataques al arte burgués (como en el caso de vanguardias occidentales como el surrealismo) o de una forma idónea de practicar la agitación comunista de las grandes masas de obreros y campesinos iletrados (es el caso de la vanguardia cinematográfica rusa), la realización cinematográfica se presentaba, en el mundo de entreguerras, también como un “arma de doble filo”, que representaba tanto una gran oportunidad como un gran riesgo si sus potencialidades eran explotadas por el enemigo. El frío control de los conceptos (todo concepto “no controlable” es pasible de ser utilizado por el fascismo y por lo tanto debe ser dejado de lado) y la organización propuesta de las ocurrencias de una estética en torno a una teoría permiten ver, desde el inicio del artículo, ecos del pensamiento de Brecht y de la reflexión benjaminiana sobre su trabajo. Adorno también señala un “sublimado remanente de ciertos motivos brechtianos” en el artículo de 1936. Ya en sus *Tentativas sobre Brecht* (1934-39), Benjamin había explicitado las correspondencias entre las formas del teatro brechtiano y “las nuevas formas técnicas”: el cine y la radio (1975:22). La posibilidad de una práctica cinematográfica revolucionaria pareciera ser, por lo tanto, una de las premisas del artículo, y la principal de sus características el ser inútil a los fines del fascismo.

La reproductibilidad técnica de la obra de arte no es, claramente, un problema novedoso en la época en la que Benjamin está escribiendo. ¿Qué es lo que le lleva entonces a tematizarla? La “crisis y renovación de la humanidad” se corresponde con la época de los movimientos de masas y del cine. Si las modificaciones en la percepción que se juegan en la época en la que Benjamin escribe su artículo no son nuevas (el autor llega a ubicar sus raíces en los años del Bajo Imperio), en el Siglo XX se dan nuevas y mejores condiciones para dar cuenta de ellas.

La reproductibilidad técnica de la imagen, para Benjamin, alcanza estatuto de revolucionaria con la aparición de la fotografía en la época de las revoluciones burguesas. Ese despunte coincide, casualmente, o no tanto, con el del socialismo. Con el cambio de acento del valor cultural al valor exhibitivo de la obra de arte, ésta comienza a correr su praxis de la práctica ritual a la política. Los elementos novedosos de la fotografía se acentúan en el cine. Aunque a Benjamin no le interesa, en este punto, más que ver las posibilidades actuales del cine, tiene claro que: “*Mientras sea el capital quien dé en él tono, no podrá adjudicarsele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las condiciones que hemos heredado sobre el arte.*” (1973:39)

Benjamin encuentra en el cine la disolución del carácter sistemático de la distinción entre autores y público. Este dato no es encarado, cabe aclarar, como una aporía, y lo lleva a subrayar el aporte del cine soviético. Pocos años antes, mientras Eisenstein ensayaba los movimientos de masa de *El acorazado Potemkin*, Dziga Vertov reclamaba un cine sin actores profesionales que fuera “tan útil como los zapatos”.

Pero es en las posibilidades de análisis que la fotografía y el cine permiten que se encuentra el fenómeno más valioso: la interpenetración entre la ciencia y el arte. A través de sus capacidades, que se presentan como

mayores que la del ojo, la cámara de cine permite revelar un “inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (1973:48). El carácter “táctil” del cine está relacionado con su uso, y traza con él una distancia esencial con el arte burgués, orientado a la contemplación (que constituye su carácter óptico). En tanto prototipo de obra de arte cuya recepción sucede en la distracción por parte de una colectividad, el modelo para esta forma de entender el cine es la arquitectura, en la que acaba imponiéndose la recepción táctil.

En este punto del artículo, que corresponde al epílogo, la argumentación experimenta un importante giro, que vuelve sobre el problema del fascismo y las operaciones que éste realiza respecto de las masas recientemente proletarizadas. La expresión de la masa sin atisbo de modificación de las condiciones de propiedad corresponde con un esteticismo de la vida política, que conduce a la guerra. Sólo la guerra permite “canalizar” las fuerzas productivas de manera tal que su desarrollo no afecte las condiciones de propiedad. Este “aprovechamiento antinatural” de los medios técnicos y las fuentes de energía señalaría, en definitiva, algún tipo de operación de los poderosos de desviar el progreso social y técnico hacia un barril sin fondo en el que se precipitara anulándose, con el objetivo de conservar los privilegios heredados.

En esta estética de la guerra –que se hace patente en las obras de los futuristas italianos–, Benjamin encuentra la realización acabada del *art pour l'art*, entendido como teología del arte y reacción ante la crisis que la fotografía provoca y que el cine profundiza. A la estetización de la política debe contraponerse la politización del arte.

Hasta aquí una apretada síntesis comentada del artículo publicado en 1936. Éste constituye, además, un “dique estético al fascismo” en otro sentido: en la cita número 9 se encuentra, en primer lugar, la explicitación del sentido por el que la reproductibilidad técnica caracteriza al fenómeno cinematográfico: “En las obras cinematográficas, la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva, ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su reproducción. Esta no sólo posibilita directamente la difusión masiva de películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza.” (1973:27)

La imposición está signada, en palabras de Benjamin, por el costo económico de un largometraje. En la época en la que Benjamin escribe, tanto las artes plásticas como la fotografía o aún la radio eran accesibles al ciudadano medio, no sólo en relación a su consumo sino también a su producción. Para esto último, en cambio el cine deberá esperar hasta la aparición de las cámaras hogareñas de paso reducido, a mediados de los cincuenta. Para ejemplificar el carácter masivo del cine (un largometraje comercial, detalla, necesita no menos de nueve millones de espectadores para ser rentable), Benjamin recurre a estadísticas de 1927. La elección del año no es menor: concuerda con el momento en que fue estrenada la película que hasta hoy se entiende como la primera con sonido sincronizado, *The Jazz Singer*. Para Benjamin “el cine sonoro trajo consigo por

de pronto un movimiento de retroceso. Su público quedaba limitado por las fronteras lingüísticas, lo cual ocurría al mismo tiempo que el fascismo subrayaba los intereses nacionales” (1973:28). Para Benjamin, ambos fenómenos (el cine sonoro y el fascismo) se encuentran conectados en tanto son simultáneos y se apoyan en la crisis económica: “Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad –escribe Benjamin en la cita 9–, han llevado también a un capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos de un cine sonoro” (Ibid.)

Poco después de escribir su artículo, en la carta a Adorno que cierra su discusión sobre aquel, Benjamin vuelve a explicitar la relación que encuentra entre cine sonoro y fascismo, que tiene como contracara la tácita existencia de un proyecto estético revolucionario en el estadio de desarrollo que el cine mudo ha alcanzado: “Veo cada vez más y más claramente que el lanzamiento del cine sonoro debe ser observado como una operación de la industria del cine diseñada para quebrar la primacía revolucionaria del cine mudo, el cual generó reacciones que fueron difíciles de controlar y en consecuencia políticamente peligrosas.” (1979:140)

Como el fascismo, el cine sonoro venía a comprometer, principalmente en relación con las vanguardias estéticas europeas (en este punto, quizás, habría que restar de la lista al futurismo) un lento y trabajoso proceso de crecimiento artístico y creativo, cuyo esfuerzo estaba orientado, sobre todo en el caso de la vanguardia rusa, a una comunicación más fluida y fructífera (aunque no por ello menos sofisticada) con las grandes masas de obreros y campesinos. La aparición del sonoro, que coincide epocalmente con años de enorme producción y creatividad para las vanguardias artísticas, representaba para numerosos realizadores y críticos la inminencia de un “retroceso” en el sentido de que el nuevo cine parlante conduciría a las fases iniciales de su desarrollo como lenguaje, ubicadas a comienzos del siglo: con el sonoro el cine volvería a ser teatro filmado. En 1928 en Estados Unidos, el crítico Gilbert Seldes denunció al cine sonoro como “una regresión a los modos teatrales” (Stam, 2001:80). La realizadora y teórica francesa Germaine Dulac había definido mucho antes al cine como un arte necesariamente mudo. Otros realizadores tomaron la innovación con cautela: mientras Jean Epstein pensaba en una “fonogenia” que complementara su teoría de la fotogenia, en la Unión Soviética, Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin reivindicaban en el manifiesto “Contrapunto orquestal” (1928) un uso no sincrónico del sonido. En esa apuesta buscaban incorporar la innovación como forma de proteger una cultura del montaje que, en su percepción, constituía la verdadera autonomía del cine. En su búsqueda por preservar las posibilidades inauguradas por el avance técnico, también Benjamin participa de estos temores, cautelas y apuestas.

Si el pensamiento de Benjamin expresado en textos como *La obra de arte...* constituyó, al interior de la teoría crítica, un emblema de la resistencia al fascismo mientras éste avanzaba sobre Europa, el de Adorno llegaría a constituir uno en relación con la “tragedia que no debe

repetirse". En una conferencia radial llevada a cabo el 18 de abril de 1966, dijo Adorno: "La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas las que hay que plantear a la educación. [...] Cualquiera posible debate sobre ideales educativos resulta vano e indiferente en comparación con esto: que Auschwitz no se repita. Fue la barbarie, contra la que la educación entera procede. Se habla de una recaída inminente en la barbarie. Pero no se trata de una amenaza de tal recaída, puesto que Auschwitz realmente lo fue. [...] La única fuerza verdadera contra el principio de Auschwitz sería la autonomía, si se me permite valerme de la expresión kantiana; la fuerza de reflexionar, de autodeterminarse, de no entrar en el juego del otro (Adorno, 1993:80)."

Tras el ascenso de Hitler al poder, Benjamin permaneció en el exilio, mientras que Adorno siguió regresando a Alemania de manera esporádica. Benjamin tenía interés en saber si los nazis contaban con verdugos que cumplieran sus órdenes. La respuesta de Adorno fue que los había. El sentido de la pregunta benjaminiana, explicó Adorno en la audición radial, estaba relacionado con que aquellos que ejecutan órdenes, quienes, a diferencia de los ideólogos (que Adorno llama "asesinos de escritorio"), actúan en contra de sus propios intereses. T. A. desconfía de la capacidad de la educación formal para impedir que en un futuro reaparezcan aquellos "asesinos de escritorio" a los que hacía referencia, pero ella sí puede impedir, acaso, la presencia de hombres que, subordinados como esclavos, ejecuten aquello que se les mande, perpetuando su esclavitud y perdiendo su propia dignidad.

La referencia de Adorno al término "educación" sobrepasa el ámbito de los sistemas educativos tradicionales y alcanza a una orientación general de la vida en la comunidad y la cultura. Tal modelo de educación es la forma de una "sociología, es decir, esclarecer acerca del juego de las fuerzas sociales que se mueven tras la superficie de las formas políticas" (Ibid.)

En una entrevista realizada por la periodista Elisabeth Levy al filósofo alemán Piotr Sloterdijk titulada *Una filosofía contra el rencor*³, el autor de *El desprecio de las masas* sostuvo que: *Después de la Segunda Guerra la filosofía continental se convirtió en una especie de hermenéutica de la catástrofe. Entender la pesadilla, asomarse al abismo, fue la misión principal del pensamiento. Y los filósofos debían comprometerse a que sus textos jamás pudieran servir de coartada a los horrores venideros [...] Tras la guerra, la situación general del pensamiento propició la vuelta a lo gótico en el plano teórico.*

En su *Dialéctica negativa*, Adorno afirmaba que cuanto menos pueda ser explicado un pensamiento en términos familiares, más se acerca a un "nivel de humanidad". Ser de utilidad y de beneficio a una razón instrumental lo alejaba, por lo tanto, de su valor genuino. Para Sloterdijk, la herencia de la Escuela de Frankfurt se presentaba como un discurso de resistencia a la opinión dominante pero era, ante todo, un molde teórico de la izquierda clásica con una enorme "fuerza de gravedad" de la que era necesario zafarse. "Pretendiendo ser el representante de una corriente de pensamiento minoritaria, al borde de la extinción, -declaró Sloterdijk-

Adorno ejerció una presión ideológica sobre estratos enteros del pensamiento contemporáneo [...] Su posición, legítima, quedó anacrónica a mediados de los setenta"⁴.

En los capítulos que siguen se buscará echar luz sobre si se corrobora la declaración de caducidad realizada por Sloterdijk.

Adorno y Benjamin: distancias

En diciembre de 1935, Benjamin escribió a Werner Kraft que había concluido un trabajo "escrito desde el materialismo histórico". Se refería a *La obra de arte...*, que durante el año siguiente debatirá epistolariamente con Theodor Adorno. La percepción de Adorno acerca del texto difiere de la autopercepción del autor en algunos presupuestos teóricos, políticos y estéticos que estructuran su argumentación.

Tras la Segunda Guerra, la progresiva recuperación de la obra de Benjamin acabó convirtiéndolo en uno de los más influyentes autores alemanes del marxismo crítico. Mientras cierta izquierda ha buscado preservar su legado de una lectura en clave mística, desde el otro espectro de la política se ha buscado subrayar los momentos de su obra que lo distancian del materialismo histórico. En una operación que ciertamente coincide con el tamaño de su figura en el campo intelectual, Adorno parecería haber anticipado esta disputa en las críticas que realizó a los textos benjaminianos. Poco antes de que fuera publicado, desde Londres, Adorno contestó las misivas de Benjamin que adjuntaba el borrador de *La obra de arte...*

Desde lo biográfico, el primer elemento que distinguía a Adorno de Benjamin era generacional. La primera formación de éste correspondía al contexto del mundo germánico anterior a la Primera Guerra Mundial.

Influenciado por hombres de la cultura como Rickert o, más tarde, Gershom Scholem, Benjamin tuvo un importante acercamiento al misticismo judío. Su vinculación con el comunismo puede rastrear sus inicios en el viaje que realiza a la Unión Soviética a mediados de la década del 20. Por su lado, Adorno tuvo como "cuna" intelectual la rica escena de la República de Weimar. El costado religioso, tan de peso en la figura de Benjamin, tiene en Adorno un espesor poco significativo. Si en Benjamin la formación de base se relaciona con la literatura, en el caso de Adorno el lenguaje de referencia es la música. El interés de Benjamin por el surrealismo⁵ (que Adorno apenas compartió), el conocimiento de Adorno del psicoanálisis freudiano (claramente mayor que el de Benjamin) y, principalmente, el acercamiento de Benjamin a Bertold Brecht (con cuyos enfoques Adorno disenta) son otros de los elementos que marcaron las distancias entre ambos autores, expresadas en el intercambio epistolar que sostuvieron entre 1935 y 1939. Esos elementos marcarán también las polémicas decisiones editoriales que tanto Adorno como Max Horkheimer tomaron sobre varios textos de Benjamin luego de que éste muriera. La crítica de su accionar fue una de las operaciones que caracterizó a la izquierda intelectual alemana desde los sesentas.

En el centro de la crítica de Adorno a los escritos de Benjamin se encuentra la noción de mito, cuya presencia debe ser borrada hasta el último rastro. La vacuna contra

el mito es, desde luego, el materialismo. Cierta rigurosidad y sistematicidad, en el sentido del apego sin grises a un cuerpo teórico rígido, parecían no corresponder, sin embargo, a la reflexión benjaminiana. Para Adorno, las ideas de Jung y Klages⁶ debían ser desplazadas de la argumentación, mientras que las de Freud debían ser resaltadas.

Mientras que, a través del intercambio epistolar con Adorno, Benjamin recibía críticas desde el marxismo y el materialismo, al mismo tiempo recibía otras a través de las cartas que se escribía con su amigo Gershom Scholem. El borrador de *La obra de arte...* pasó al primer plano de la discusión entre ambos cuando éste estaba por ser finalizado. Scholem criticaba el uso “pseudomarxista” del concepto de *aura* ya que no representaba sino “una argucia que le permitía introducir furtivamente concepciones metafísicas en un marco que no les era adecuado.” (Scholem, 1987:212) Más grave era aún la “forzadísima e inaceptable filosofía del cine, presentada como la forma artística revolucionaria del proletariado” (ibid.), que Benjamin defendió con vehemencia en su intercambio con Scholem. Tras la muerte de aquél, escribió éste: “Su marxismo, decía, no podía poseer jamás una naturaleza dogmática sino heurística, experimental; así que la transposición de aquellos argumentos metafísicos, incluso teológicos, que había venido desarrollando a lo largo de nuestros años de pensamiento en común, resultaba justamente de una gran utilidad desde el punto de vista de una perspectiva marxista.” (Ibid.)

Benjamin respondió las críticas de Scholem argumentando que “el vínculo filosófico que echas de menos, entre las dos partes de mi trabajo, será la revolución la que te lo proporcionará más eficazmente que yo” (Ibid.) En la argumentación de Adorno, la influencia de mayor peligro no estaba en intelectuales de generaciones anteriores sino en un contemporáneo: Bertold Brecht. En la confianza benjaminiana en la capacidad de apropiación del cine por parte de las masas a partir del desarrollo técnico de aquél, Adorno encuentra la huella de Brecht, en el sentido de pensar el hecho técnico sin considerar las relaciones de producción que pesan inevitablemente sobre él. En su carta de agosto de 1935 escribe: “[...] el mero concepto de valor de uso no es en absoluto suficiente para una crítica del carácter de mercancía y sólo conduce a un estadio anterior a la división del trabajo. Esta fue siempre mi reserva hacia Brecht. Siempre sospeché regresión en su “colectivo” y su no mediado concepto de función.” (op. cit.:114)

Al año siguiente, el 18 de marzo escribe desde Londres: “Encuentro inquietante –y aquí encuentro un sublimado remanente de ciertos motivos brechtianos– que [Usted] casualmente traslada el concepto de aura mágica a la “obra de arte autónoma” y directamente asigna a esta última una función contrarrevolucionaria. No necesito asegurarle que estoy totalmente enterado del elemento mágico en la obra de arte burguesa [...]. De todas maneras, creo que el centro de la obra de arte autónoma no se encuentra del lado del mito sino que es inherentemente dialéctico; en él se yuxtaponen lo mágico y la marca de la libertad.” (op. cit., 121)

Al final de esa carta solicita a Benjamin, de manera explícita, “La completa liquidación de los motivos

brechtianos que ya han sufrido una extensa transformación en tu estudio” le advierte que su desacuerdo teórico no es en realidad entre ellos dos y que su tarea es “sostener firme tu brazo hasta que el sol de Brecht se hunda nuevamente en aguas exóticas”.

Tampoco convence a Adorno la operación de colocar a Chaplin como ejemplo de un cine potencialmente crítico –y en esto no sólo toma distancia de Benjamin sino también de otro frankfurtiano: Sigfried Kracauer– ni la idea benjaminiana del espectador como experto en un marco de distracción (“en una sociedad comunista –apunta Adorno– el trabajo estará organizado de tal manera que la gente ya no estará tan cansada y tan aturrida para necesitar distracción”). Cada uno de los aspectos del hecho filmico que entusiasman a Benjamin pueden ser leídos en clave pesimista con contraejemplos adornianos extraídos del campo musical. En la argumentación de Adorno, las promesas del cine son, en tanto fenómeno de una industria cultural, desmentidas por el jazz. El interés benjaminiano en las posibilidades al interior de lo popular-masivo, finalmente, encuentra una contrapropuesta en Adorno, a la sazón ya cautivado por expresiones de vanguardia en la música cuyos impulsores constituían una élite. Adorno parece no ver el interés de buscar en el cine industrial aquello que él ya cree haber encontrado en la vanguardia musical vienesa (para la época en la que contesta las cartas de Benjamin, Adorno se encontraba trabajando en una investigación sobre Alban Berg) o en la alta literatura. Así como al cine cabe contraponer el jazz, la reflexión sobre la masa que Benjamin busca realizar a través de *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, mejor puede hacerse a través de *La noche de Maupassant*. Las disputas en relación a las intenciones de Benjamin y las versiones de *La obra de arte...* continúan hasta hoy y son compartidas por el resto de los textos que Benjamin escribió en el exilio. Las primeras ediciones de 1936 de *La obra de arte...* carecen de un prólogo que sólo ha sido recuperado en Alemania hacia 1955. En 1968 Adorno se refirió a “tachaduras” que Horkheimer realizó en el texto debidas a “un uso por parte de Benjamin de categorías materialistas que Horkheimer, con razón, encontraba, con razón, encontraba insuficientes.” (1973:60) Las diferencias entre Benjamin y Adorno que afloraron en el marco de la discusión de los dos artículos cuya revisión hila este trabajo parecerían sugerir lo que subyace a todas ellas es el conflicto entre dos formas de entender y de poner en acción al materialismo.

¿Cómo (re)interpretar a Marx en la escena política y cultural europea de entreguerras? En el artículo *El príncipe y la rana*⁷, el investigador italiano Giorgio Agamben establece la distinción entre un materialismo dialéctico (sostenido por Adorno) y un materialismo histórico (como parte fundamental del proyecto intelectual benjaminiano). El texto, cuyo subtítulo es “el problema del método en Adorno y en Benjamin” tiene como punto de partida dos de las cartas pertenecientes al intercambio epistolar que ambos sostuvieron entre 1935 y 1939. Sus principales blancos de ataque son el influjo hegeliano que domina el pensamiento de Adorno y la famosa declaración de Engels en su carta a J. Bloch por la cual “sólo en última instancia la producción es el factor histórico determinante”. Frente a la necesidad

de Adorno de establecer una mediación de carácter dialéctico entre estructura y superestructura, Agamben recupera las críticas que Marx dirige a la dialéctica hegeliana –en tanto “proceso abstracto y formal”– en sus manuscritos de 1844. En Benjamin, como contracara de aquella mediación dialéctica, se encuentra una identidad inmediata de estructura y superestructura en el marco de la praxis. En ese enfoque de tipo monádico, Agamben encuentra el verdadero sentido del materialismo. La “mónada” de la praxis se presenta así como una “pieza textual”, que habilita un acercamiento de tipo filológico al hecho histórico: la estructura y la superestructura que se encuentran unidas en la praxis, se separan en la obra de arte que sobrevive en el tiempo. La tarea de la crítica es, para Agamben y siguiendo a Benjamin, reconocer en la obra la unidad inmediata entre estructura y superestructura que ha quedado fijada en ella.

Las distancias entre un materialismo histórico (benjaminiano) y un materialismo dialéctico (adorniano) se encuentran trazadas, para Agamben, por dos formas irreconciliables de entender la historia. Mientras el historicismo tradicional supone un tiempo homogéneo y vacío, el materialismo histórico benjaminiano dibuja en la historia de los hombres “momentos de sueño y momentos de despertar”. Benjamin critica en el historicismo tradicional el haber transformado cierto patrimonio cultural en patrimonio universal, a través de la constitución de una “historia universal”. Tal historia supone un sujeto único, la humanidad. Para Benjamin, el principal problema de este enfoque radica en que quienes lo practican tienen empatía por los vencedores del pasado, cuyos hijos dominan el presente. El “patrimonio universal” se convierte entonces en un botín de guerra de los vencedores. Por ello, no se puede contemplarlo sin horror: es fruto de los genios del pasado pero también del vasallaje de millones de seres humanos. Es en este sentido que Benjamin afirma que todo documento de cultura lo es también de barbarie.

Frente a este estado de la cultura, Benjamin propone una práctica de la historia que es también una ética de la memoria. Las revoluciones (que entiende como los momentos de “despertar” de la historia) no se libran por las generaciones venideras sino que se realizan para las generaciones pasadas. La idea de la cristalización del presente y la búsqueda por inaugurar un tiempo nuevo (que en las *Tesis...* es introducida bajo la potente imagen de los revolucionarios franceses de 1789 disparando a los relojes para detener el viejo tiempo) no se riñe, en esta mirada, con un recuerdo de los muertos, de los que quedaron atrás, que es necesario para que ellos no mueran dos veces.

Entender, como lo hace Agamben, la diferencia entre un materialismo dialéctico y un materialismo histórico a través de la noción de historia parecería, sin embargo, contener un sesgo a favor del segundo de los términos. En defensa del primero de ellos, es decir, de la posición adorniana, cabe señalar, en primer lugar, las críticas realizadas por Gershom Scholem a la utilización que Benjamin hace del materialismo y, en segundo término, la forma en la que Adorno entiende la idea de mediación. La creencia benjaminiana en que ha llegado la hora y existe la posibilidad de desarrollar el proyecto de un

materialismo histórico, Gershom Scholem no ve más que un “autoengaño”: “[...] Te afanas de manera compulsiva, y perdóname la expresión, en presentar tus ideas, que en parte son de gran alcance, mediante una fraseología supuestamente próxima a los comunistas, pero que –y esto es lo que me parece importante– existe una extrañeza desconcertante y una falta de relación entre tu forma real de pensar y lo que tu supones estar siguiendo.” (1987:233)

Para Scholem, en trabajos como el que Benjamin realiza sobre el creador de *La antorcha* Karl Kraus, “todo se desajusta, porque las ideas del metafísico sobre el lenguaje del burgués, digamos incluso que sobre el materialismo, son identificadas con las del materialista sobre la dialéctica económica de la sociedad” (ibid., la cursiva es de Scholem).

La respuesta de Benjamin a estas duras críticas pasa por señalar el lugar ambivalente del intelectual en el contexto de la Europa –más puntualmente, la Alemania– de entreguerras y el derecho a adherir a una causa desde el propio lugar en la cultura y la sociedad. Existe, más allá de la respuesta a Scholem, el deseo de posicionarse en el ámbito de la discusión de cuño marxista a través de su forma de entender el proceso histórico.

Para Benjamin, la relación entre estructura y superestructura no tiene la forma de un “reflejo” sino la de una expresión. (Sazbón, 1993:93)

En relación con el concepto de “mediación”, atribuyendo ésta al pensamiento de Hegel y citando luego a los Manuscritos de Marx en los que se rechaza su dialéctica, Agamben pareciera querer correr del campo marxista a Adorno, de manera tal que sus críticas hacia la postura de Benjamin queden neutralizadas. Pero en la misma cita de Hegel utilizada por Agamben cabe reencontrar no sólo los elementos que permitirían reintroducir la dialéctica en el materialismo sino también la idea de mediación como signo (o, para utilizar el término del que Hegel se sirve, símbolo) necesario para sostener un vínculo intelectual con lo Absoluto. Escribe Hegel en su Fenomenología del Espíritu: “[...] las palabras: divino, absoluto, eterno, etc. no expresan aquello que está contenido en ellas –tales palabras no expresan en efecto sino la intuición entendida como inmediata. Lo que es más que estas palabras, incluso la mera transición de una proposición, contiene un devenir-otro, que debe ser reasumido, o es una mediación. Y justamente esa mediación inspira un horror sagrado [...] De hecho, ese horror sagrado tiene su origen en una ignorancia de la naturaleza de la mediación y del conocimiento absoluto.” (Agamben, 2001:175,176)

Las horrorosas distancias entre el absoluto y las precarias e imprescindibles mediaciones para invocarlo introducen la noción de lo sublime, cuyo lugar en el marco de la querrela entre realistas y modernos se buscará identificar en el capítulo final.

En su lectura de *La obra de arte...* desde Londres, Adorno se preguntaba si, como afirmaba Walter Benjamin, la reproducción de cada persona constituía el *a priori* del cine o si en cambio esa reproducción pertenecía a ese “realismo naïf” de raigambre burguesa. Dos años antes, en el estudio cinematográfico de Neubabelsberg, Adorno había constatado en los procedimientos filmicos industriales la fabricación de una “realidad construida

con un mimetismo infantil y luego ‘fotografiada’”. El uso del montaje y la diversidad de recursos con los que Benjamin se entusiasma estaban casi por completo ausentes de aquella producción. Era en base a ello que Adorno formulaba su principal crítica hacia Benjamin: la subestimación del tecnicismo en la obra de arte autónoma y la sobreestimación del tecnicismo en el arte dependiente o subalterno.

El realismo como problema no era, en 1936, nuevo para el pensamiento crítico de izquierda. Dos años antes, un artículo de Georg Lukács había abierto el fuego en una polémica en la que los defensores de un realismo comunista se vieron enfrentados a los partidarios del modernismo como arte de la revolución. Esta querrela, que Frederic Jameson⁸ llegó a comparar con la *querelle des anciens et des modernes* del Siglo XVII, acabó convirtiéndose en uno de los principales debates en torno a estética y la política en la primera mitad del XX. La misma noción de realismo tenía para entonces un largo camino recorrido desde las barricadas parisinas de 1948. Desde su surgimiento, ella había estado vinculada a una tendencia política popular. La realidad del realismo no es, desde mediados del Siglo XIX, otra que la de lo social, en una sociedad en la que el “pueblo” como figura ya ha ganado su lugar. La historiadora Gisèle Freund anota que hacia 1855 en Francia ya se discutía públicamente acerca de una tendencia artística conocida como “realismo” (1993:68). Participaban en ella diferentes artistas caracterizados por una “crítica social consciente”. En 1956 ya se publicaba la revista y ese movimiento ya contaba con artistas reconocidos (aunque no por ello ampliamente aceptados) como Gustave Courbet en la pintura. Freund identifica esta línea con una estética positivista, que censura la imaginación como algo no objetivo. Para la escuela realista decimonónica, el artista debe formarse en contacto directo con la naturaleza (lo que lo acerca de alguna manera al artista romántico) y debe “eclipsarse modestamente detrás de su caballete” (lo que lo aleja de esa misma tendencia). El artista del realismo no se entiende, en rigor, como artista sino como artesano.

El surgimiento del realismo coincide con el de la fotografía que, como se indicó en el primer capítulo, Benjamin vinculó al socialismo. Ya en esta primera época del realismo sus partidarios se identifican a menudo con tendencias socializantes, y su principal fuente de inspiración son las escenas populares. Constituyen, además, la primera generación de artistas (e intelectuales) provenientes de clases subalternas y constituyen una clase marginal nueva, en tanto sus competencias los vinculan a una clase y su condición económica a otra.

En una apretada síntesis, éste es el realismo que heredan los movimientos sociales apoyados en el marxismo, con un ingrediente extra: el fuerte impacto sobre la cultura y las artes europeas de las vanguardias estéticas de fines del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX. La querrela entre realistas y modernos, que se origina en Alemania y el bloque soviético, tiene como trasfondo el fuerte impacto del expresionismo sobre la cultura de Weimar. El mundo germano en general y el expresionismo en particular son, en los 20-30 un ámbito más propicio para la discusión marxista que su par francés el surrealismo. Francia deberá esperar hasta luego de finalizada la guerra para

retomar esta discusión en figuras de la filosofía como Jean Paul Sartre o del cine como Alain Resnais o los críticos de los *Cahiers du Cinéma*.

La noción de realismo, que ya era problemática ochenta años antes, se complica aún más en el Siglo XX, en tanto suma al problema estético (¿es plausible una “estética de la realidad”?) el problema cognitivo, instalado desde la psicología.

Este fue el desafío de Lukács, quien enfrentó en el campo académico a detractores del realismo como Ernst Bloch y Bertold Brecht. Como Benjamin, Lukács también buscaba poner diques a avance del monstruo fascista y la falsa conciencia burguesa, que reconoció en los molinos de viento del expresionismo y de toda forma de arte moderno y literatura experimental. La posición de Lukács, sin embargo, no se deja reducir en una simple defensa de la mimesis, sino que incluye como ingredientes una fuerte crítica (hasta donde el contexto europeo oriental se lo permitió) a las formas más orgánicas y simplistas del realismo soviético y un estudio de los géneros y de la ideología en el discurso que lo distancian de la figura del ideólogo orgánico tradicional.

Georg Lukács y Ernst Bloch se conocieron en el círculo de intelectuales que rodeaba a Georg Simmel, en Berlín, a comienzos de la década del 20. Sus diferentes enfoques los distanciaron pronto: mientras el primero se unió al comunismo de su país, el otro no se sumó al KPD alemán. Mientras Lukács reivindicaba el realismo del último Hegel (autor que, paradójicamente, Bloch le había conducido a leer de manera sistemática), Bloch defendía la reacción de Schopenhauer a su pensamiento.

Fue, entre otras cosas, el solipsismo y el desapego respecto de la situación política experimentado entre los expresionistas lo que llevó a Lukács a publicar un artículo en contra de este movimiento a comienzos de 1934.

Aunque los expresionistas se habían opuesto a la guerra y profesaba un credo antiburgués, en tiempos de revolución y de una amenaza como la nazi, la no adhesión explícita y decidida al programa comunista podía ser leída, en definitiva, como reacción.

Las ideas de Lukács ganaron influencia y dieron un puntapié inicial a la estética que más tarde sería apoyada por la política del “Frente Popular” impulsado desde la Unión Soviética. En 1937, con la aparición de un artículo en la revista *Das Wort* que seguía con virulencia las ideas lukacsianas, se desató una fuerte polémica que llegó a involucrar tanto a Bloch como a Lukács. Mientras éste denunció la debilidad implícita en argumentar un deseo de acercamiento al espectador común en el expresionismo, aquél subrayó las rigideces y las operaciones no dichas que suponía definir desde el comunismo qué es “popular”.

Estableciendo una tercera posición respecto de la defensa de un realismo tradicional o un modernismo *alla* europea-occidental, Benjamin describió, a través de sus *Tentativas*, los principales elementos de la estética del compromiso desarrollada por Bertold Brecht. Éste buscó reelaborar la idea de disfrute en el marco de una experiencia de conocimiento/descubrimiento, de manera tal que placer y aprendizaje (bajo el signo del autoconocimiento) se fundieran en un elemento común. La noción de “distanciamiento” neutraliza (busca neutralizar), en Brecht, las formas más pueriles del

didactismo y la agitación que caracterizaban a la expresión artística de raigambre comunista.

Han sido numerosas las oportunidades en las que se ha vinculado el teatro brechtiano con ciertas tendencias del cine europeo de posguerra. Antes de la guerra, sin embargo, ya Walter Benjamin había dado los primeros pasos en ese sentido en su artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Para Jameson, la principal continuidad entre estos universos teóricos pasa por el interés y la esperanza en nuevas formas técnicas cuya apropiación por parte de las masas hay que fomentar, a la vez que se las debe proteger de una cooptación por parte del fascismo. La época de Benjamin y Brecht, señala Jameson, no ha visto aún solidificarse el muro que parece separar hasta hoy lo popular masivo de un modernismo de élite como el del dramaturgo.

Conseguir un público lo más amplio posible y echar mano de todos los recursos técnicos que la industria pueda proveer constituía un acierto y, casi, una obligación. Hoy, al parecer, es por lo menos costoso reconstruir la plausibilidad de estas iniciativas desde un más acá posindustrial y con un bloque comunista ya disuelto.

La discusión entre lo popular y lo elitista acabaría afectando profundamente la discusión entre Adorno y Benjamin acerca de un arte a través del cual las masas pudieran expresarse y el eje más adecuado (ciertas expresiones masivas en caso benjaminiano, ciertas expresiones de vanguardia en el caso adorniano) para abordar el fenómeno de los notables adelantos técnicos y sus posibilidades y efectos en la experiencia estética. Mediante su adhesión al proyecto brechtiano, Benjamin tomaría distancia de la estética oficial del Frente Popular argumentada por Lukács. Adorno tomaría distancia tanto de Lukács como de Brecht, pero en su argumentación también acaban disolviéndose las esperanzas de Benjamin o de Bloch en las posibilidades de lo moderno: un arte crítico "propositivo" en cualquier sentido se vuelve, a medida que el siglo avanza, una opción cada vez más insostenible. Luego de la Segunda Guerra, frente a las opciones estéticas que el existencialismo permitiría construir, Adorno acabará afirmando que el único arte genuinamente político está en el alto modernismo de Beckett o de Schönberg que, en su apariencia apolítica, acaban dando cuenta de la naturaleza del capitalismo actual.

El debate realismo-modernismo representa uno de los primeros y más polémicos acercamientos del Siglo XX a los peligros y las posibilidades que se juegan en la frontera de la estética y la política. Heredero de los conflictos del arte, la preocupación social, el pensamiento y la técnica producidos a lo largo del Siglo XIX, fue la primera expresión de la pasada centuria en relación con el estatuto del arte en el mundo de la industria y el lugar que ocupan (y/o pueden ocupar) los intelectuales y artistas en el seno de la sociedad. Si bien no condujo a un lugar definitivo de la crítica en el mundo de los bloques, al menos abrió la puerta a la posibilidad de una politización del arte de signo crítico. Es cierto que no zanjó las distancias entre lo popular y lo erudito, pero sí parece haber sentado las bases de una discusión más rica en torno a ambos conceptos.

Para Frederic Jameson, lo que se juega en esta polémica son las contradicciones entre la dinámica de la historia

y los aparatos conceptuales. En su contradicción, no puede decirnos qué camino seguir, pero su estudio conduce, con seguridad, a pensarlo y darle forma en el marco de nuestro propio tiempo histórico. Puede considerarse que la polémica realismo-modernismo inaugura, en el ámbito del pensamiento crítico, la reflexión acerca de la naturaleza de la estetización en tanto procedimiento. Tal campo de reflexión acabaría volviéndose de capital importancia cuando, pocos años después, el mundo enfrentara la dura tarea de narrar los campos de concentración o las bombas atómicas.

La esperanza de Theodor Adorno

"El objetivo de la revolución es la abolición del miedo."

Theodor Adorno

¿Cuál era, en definitiva, la *propuesta* de Adorno?

¿Dónde se encuentra, si es que existe en su obra, el comienzo del cambio hacia una sociedad más justa y más libre? La crítica que realizó a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* acaba con una invitación a pensar más en profundidad sus presupuestos, lo que representa, de hecho, una operación crítica de primer orden, en el sentido en que apunta a someter a obras como esa a su propio fuego. A la distancia, sin embargo, el interés de los analistas de su obra parece haberse inclinado más por las prescripciones y las censuras que Adorno hizo pesar sobre los textos de su compañero (en rigor, las más significativas fueron hechas por Horkheimer, aunque Adorno acordó con ellas). Sin embargo, en una lectura más profunda, críticas como las que Adorno realiza sobre Jung, Klages y, principalmente, sobre Bertold Brecht conducen a una propuesta que es también un desafío: el pensar la relación entre el proletariado y los intelectuales al interior de un movimiento revolucionario. En la carta a Benjamin de 1936 con sus comentarios acerca de *La obra de arte...*, Adorno lo expresa así: "Estoy convencido de que el futuro desarrollo del debate estético que magníficamente has inaugurado depende esencialmente en una verdadera consideración de la relación de los intelectuales con la clase trabajadora." (op. cit., 125)

Benjamin se hizo eco de muchas de las observaciones adornianas acerca de sus textos, pero la convocatoria a pensar el propio lugar y la relación de éste con el "sujeto histórico" continúa incontestada.

En la luz de alerta que Adorno prende frente a posibles supervivencias de una cultura del mito en *La obra de arte...* es otro de los ítems que, en perspectiva, parece haber sido leído fundamentalmente en clave dogmática: en un primer acercamiento, la figura que se dibuja es la de un juez rector que busca mantener el genio benjaminiano dentro de los estrechos márgenes del materialismo histórico, en el sentido de una causa a la que hay que responder sin más. Con más detenimiento, sin embargo, es posible recuperar en su argumentación ideas como la que se ha elegido como acápite a este capítulo. En las primeras líneas de la *Dialéctica del iluminismo* es retomada también la figura del miedo. La batalla de las Luces se libra, principalmente, contra este enemigo. El explicar, el entender la derrota que el iluminismo sufre en tal batalla constituye uno de los principales objetivos de la obra de Adorno y Horkheimer. No se trata (aunque

este elemento no es menor) del miedo paralizante que acecha desde la larga sombra del mito sino también de la significancia del miedo en el contexto de la época en la que los pensadores de Frankfurt reflexionan. El mundo de las masas –que tiene en el desarrollo técnico, la comunicación masiva o el fascismo tres de sus rostros– corresponde también a una época en la cual la instrumentación del miedo constituye uno de los principales recursos del accionar político a gran escala. Es en este marco en el que la abolición del miedo se constituye como objetivo de uno de los más grandes y significativos proyectos del Siglo XX.

¿Cómo podría constituirse, desde Adorno, semejante proyecto? La retórica adorniana se presenta opaca la más de las veces en este sentido. En *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído* el camino de lo dionisiaco es el primero que aparece cerrado: tanto este aspecto como la noción de gusto han quedado neutralizados en el mundo de las mercancías musicales estandarizadas. La música de entretenimiento “habita las grietas del silencio que se abren entre los hombres, asediados por el miedo, la angustia, el ajetreo y la docilidad sin protesta (1966:18).” Luego de *La flauta mágica* de Mozart, que logra reunir con éxito la utopía de la emancipación y el gusto placentero, no se ha logrado, para Adorno, volver a reunir la música seria y la música ligera.

En la actualidad, los tradicionales fermentos antimitológicos de la música se conjuran contra la misma libertad que había sido antaño la causa de su proscripción: organizada en torno a un mercado regido por una estricta racionalidad instrumental, los “momentos de halago” de las obras musicales que en otra época se caracterizaban por su potencia desalienante se convierten ahora en instrumento de una oferta de consumo que exime al oyente de la experiencia de la obra completa. En tanto el “elemento espiritual” se presenta en la totalidad de la obra y no en momentos aislados de la materia artística, Adorno entiende que, en un mercado musical de “halagos aislados”, la conciencia de las masas es definida por la hostilidad al goce dentro del goce. A fines de la década del 30, Adorno describe un estado de la música en las sociedades occidentales en la que la producción avanzada se ha desentendido de del consumo. El resto de los espacios vinculados a este arte han sucumbido al “oir-mercancía”: la música clásica se ha convertido en un género más entre los explotados por la industria del disco, junto a la música ligera y otras variantes convertidas rápidamente en nombres organizadores de las bateas. El sistema de estrellas ha alcanzado a una porción de los compositores y directores y el universo conocido de la música culta ha quedado reducido a un mapa en el que sobreviven ciertos *best-sellers*, fruto de una tradición basada en la repetición. Ese “panteón” se caracteriza por estar cerrado a toda innovación formal u ocurrencia.

El sistema de estrellas (que en el caso de la música clásica toma la forma de la admiración ciega del virtuosismo o del nombre construido en base a la promoción) convoca a una idolatría fetichista: “Si la mercancía se compone siempre de valor de cambio y valor de uso, este puro valor de uso, cuya ilusión han de conservar los bienes culturales de la sociedad capitalista, es sustituido por el

puro valor de cambio, que precisamente en cuanto tal valor de cambio toma sobre sí, engañosamente, la forma de un valor de uso. En este quid-pro-quo se constituye el específico carácter fetichista de la música (1966:33).” Para Adorno, el resultado de este cambio de función de la música afecta a los supuestos fundamentales de la relación entre arte y sociedad. El fetichismo de la mercancía conduce a un consumo de carácter masoquista. El carácter de “dirigido” de este escenario surge del hecho de que el consumidor sólo puede configurar su gusto en el marco cerrado de un “menú” establecido por el mercado.

El recurso de fijar en la memoria de los oyentes fragmentos de obras que luego resultarán familiares tiene la forma del *leit motif* desarrollado por la música culta (más específicamente por Richard Wagner) en el romanticismo tardío. La práctica del *potpourri* destruye la unidad de las obras y, al aislarlas, reduce sus partes a la forma de la artesanía.

Así como Benjamin describe al espectador cinematográfico como “un examinador que se dispersa”, también Adorno ve como característica de la música de masas la desconcentración, bajo la forma del olvido y el súbito reconocimiento: “La indicación hecha por Walter Benjamin acerca de la apercepción del film en el estado de distracción vale también para la música ligera” (1966:50). Pero las distancias entre ambas formas de expresión (y Benjamin nota esto y se lo señala) arroja, como resultado de esa atención tenue, situaciones muy diferentes: la desconcentración en el cine permite aún conservar una idea de totalidad, mientras que en la forma industrial de la música esto no es posible. Si, siguiendo a Benjamin, en el cine cabe la posibilidad de una “politización del arte”, en el consumo de la música ligera, para Adorno, sólo puede esperarse despolitización, en tanto éste implica sólo búsqueda de seguridad.” (1966: 61) El mismo “desencantamiento” que permite a Benjamin augurar esperanzas en la pérdida de lo aurático en la obra de arte, para Adorno, en el caso de la música esa es una tentación a la que no hay que ceder. La noción de “juego” no posee, en la música de masas, los elementos subversivos que en otra época comprometieron un orden de valores. Se trata de un juego, sí, pero apenas de un juego de niños. La conclusión de Adorno, a diferencia de la de Benjamin en relación al cine, es que: “Resulta ilusorio alentar y proteger los momentos técnico-rationales de la actual música de masas –o las capacidades especiales de los oyentes en regresión que pueden corresponder a estos momentos– a costa de un encanto corrompido que, sin embargo, prescribe las reglas incluso al funcionamiento impecable.” (1961:64-65)

De todas maneras no hay, en rigor, innovaciones técnicas sustanciales en la música (a diferencia, acaso, del cine, que por esa época vive un renacimiento de la mano de los nuevos sistemas de sonido sincronizado): Wagner, Brahms, Schönberg o Stravinsky son, para Adorno, los auténticos nombres de la renovación formal.

Pero lo que subyace a toda la crítica adorniana –y que se encuentra de manera explícita en la devolución que realiza a Benjamin de su artículo– es el hecho de que el adelanto técnico sólo cobra sentido progresista o “racional” considerado dentro de su contexto social y en base

a la organización de la obra de arte. La tecnificación en tanto tal es pasible de ser dirigida por la reacción en el acto de establecerse como fetiche. La búsqueda de elementos positivos en la música de masas (vitalidad, progreso técnico, amplitud y relación con una práctica todavía no definida) es, para Adorno, doblemente negativa en tanto errada y tanto quienes yerran son los intelectuales que en esos elementos buscan el camino de la desalienación.

En este punto, pareceríamos haber vuelto al comienzo: luego de recorrer todo el artículo, poco parece quedar para la construcción de algún tipo de propuesta positiva. Los aspectos trabajados por Benjamin han sido rebatidos uno a uno, y la incompatibilidad entre música artística y música de masas deja intacta la relación fetichista que la masa establece con este arte. Pero, sorprendentemente, Adorno prefigura una salida posible: “Quizá una decadencia como esta conduzca pronto a lo inesperado. Quizá algún día suene la hora triunfal para el mozo avisado, esa hora que requiere antes el acoplamiento rápido con materiales previamente dados, la alteración improvisadora de las cosas, que aquel género de comienzo radical que sólo florece bajo la protección del inquebrantable mundo real. Incluso la disciplina puede adoptar la expresión de libre solidaridad si la libertad se convierte en contenido suyo. De igual modo que la audición regresiva no es en absoluto un síntoma del progreso en la conciencia de la libertad, podría, sin embargo, transformarse súbitamente y cambiar de dirección si el arte, al unísono con la sociedad, abandona un día la senda de lo siempre igual (1966:68).” En su artículo, Adorno identifica a la música como recipiente de “todos los atributos de lo etéreo y lo sublime” (1966:31) y vehículo de la propaganda comercial de mercaderías que es preciso adquirir para poder escucharla. El fetichismo musical no puede entenderse por medios sólo psicológicos: la consumación de valores que atraen los afectos de la masa sin que medie la conciencia del consumidor constituye “una expresión tardía de su carácter de mercancía”.

En el Siglo XX, el sentimiento de lo sublime pareciera entramado, al igual que lo bello –que aquí puede identificarse con los “momentos de halago”– en la sociedad de consumo y la maquinaria de promoción. Para Adorno, “el fetichismo capta incluso al ejercicio musical supuestamente serio, que moviliza el ‘pathos’ de la distancia contra el entretenimiento distinguido.” (1966:41)

¿Cuál puede ser el lugar del arte en este contexto? ¿Cuál su función y cuáles sus posibilidades? Adorno demuestra estar al tanto de que la situación actual no admite comparación, en el campo de la música, con situaciones de otras épocas. En el Siglo XX, las formas del hecho artístico parecerían estar dando signos de agotamiento. Haciendo suyas palabras de Max Horkheimer, explica: “En la música, lo mismo que en otra parte cualquiera, la tensión entre sustancia y fenómeno, entre esencia y aparición, ha crecido de modo tal que ninguna apariencia externa sirve ya de modo inmediato para dar testimonio válido de la esencia.” (1966:44)

La forma bella (el halago sensorial, la inclinación al timbre y al color) ocurre dentro de esquemas rígidos o, como lo describe Adorno, “dentro del círculo de una

tonalidad reblandecida”. El halago debe ser de carácter comprobado, es decir, debe ser siempre igual, conocido, previsible; y la música no ha de plantear ninguna exigencia. Esta situación, que Adorno presenta en términos de “infantilización” constituye un capítulo del desarrollo de una estética burguesa. La inclinación por lo bello en el sentido de lo “lindo”, lo suave, lo continuo y todo lo que provoque el sentimiento de lo comfortable y lo seguro caracteriza a la puesta en foco de una estética burguesa desde mediados del Siglo XIX. Los gestos y las actitudes se codifican, se taxonomizan. Frente a esta cultura del “término medio”, ¿cuál puede ser el lugar o la posibilidad de una estética de lo sublime?

En el campo de la música artística, la posibilidad de un giro en la audición regresiva es detectado por Adorno en la música de Mahler, quien, tomando su materia de aquella, puede convertirla en algo nuevo, desalienado. Pero existe también, para Adorno, una música nueva, representada por compositores como Schoenberg, Webern o Berg (la escuela vienesa), que, en su incomprendibilidad, da forma a la angustia, al pavor y a la catástrofe que vive el capitalismo del Siglo XX. A través de la narcotización del halago sensorial, la audición regresiva, por el contrario, representa un escapismo, un mirar hacia otro lado.

Incomprendibilidad que se convierte en signo (o mejor aún: en símbolo), forma artística de la angustia y la catástrofe: en los ochenta, en el marco del debate modernidad-posmodernidad, numerosos autores indagaron el lugar de lo sublime en Adorno. Su sentencia acerca de un arte genuinamente político en Beckett o en Schönberg podía leerse como un desatino o como un enigma. En ambos casos, sin embargo, Adorno parecía apostar por la incidencia política de una expresión artística contrapuesta a toda manifestación programática, fuera ésta de origen realista o modernista (“no es tiempo de arte político, pero la política ha migrado a la obra de arte autónoma”, cita Jameson). Una estética, también, negativa respecto de la falsa positividad de un arte de masa programado para lo agradable.

Tras la muerte de Adorno, la publicación de su *Estética* entregó al ámbito intelectual del tardío Siglo XX cinco densas páginas en las que Adorno recuperaba el concepto de lo sublime partiendo de la *Crítica del Juicio* kantiana. La tercera de las críticas de Kant se había convertido, a su vez, en bibliografía de las argumentaciones posestructuralistas y posmodernas. Los defensores de la modernidad –cuyo principal representante en aquella querrela fue el continuador del pensamiento frankfurtiano Jürgen Habermas– también contaban con elementos para reconstruir a partir de Adorno la idea de un “proyecto inconcluso”. El programa de racionalidad estética conduce a Adorno a “toparse” con el concepto de lo sublime (Peña Aguado, 1994:73). Hacia el final de su vida, el autor investiga la relación dialéctica entre arte y filosofía: mientras el arte permanece atrapado en su reflejo si la filosofía no lo apropia en su reflexión; aquel abre perspectivas de lo real que serían inalcanzables para la filosofía. Partiendo de la constatación de que la estética tradicional ya no puede dar cuenta de las expresiones del arte contemporáneo, Adorno busca reformular la tematización kantiana de lo sublime (la vivencia subjetiva de la naturaleza que desata diferentes capacidades en el sujeto).

El sentimiento positivo en lo sublime que Kant describe se transforma en Adorno en melancolía. En lo sublime, Adorno encuentra una sólida prueba de que el arte no pretende armonía alguna y que sólo puede desarrollarse como disonancia. Como alternativa a una racionalidad instrumental, una racionalidad estética podría sostenerse entonces en el sentido de que el arte constituye un ámbito de creación, reflexión y diálogo que soporta las contradicciones y la heterogeneidad.

Definir de manera contundente si este enfoque apoyaría la idea de la modernidad como proyecto inconcluso o, por el contrario, señalaría el agotamiento del pensamiento moderno es tan difícil como zanjar el debate modernidad-posmodernidad. Cerca de Habermas, en su artículo *Adorno, lo moderno y lo sublime* (1991), Albrecht Wellmer define que, si es cierto que la estética tiende a una reconciliación, lo sublime puede entenderse como “una categoría en la que se aplica el juego recíproco de los elementos subjetivos y objetivos en un intento de comunicación.” (P. Aguado, 1994:88) Desde esta óptica, los sacudones que lo sublime causa en el lenguaje serían el precio a pagar por un arte que intenta dirigirse en el sentido de los impulsos emancipatorios de la modernidad hacia su autonomía. Desde el otro extremo de la polémica, los posmodernos alegan que la reapropiación de Adorno del concepto de lo sublime marca, por el contrario, la disolución del ideal de reconciliación. Para Wolfgang Iser –autor del artículo *La estética de Adorno: una estética implícita de lo sublime* (1989), si el arte contuviera una promesa de reconciliación, debería conducir a una síntesis, cuando, para Adorno, la esperanza radica en la potencialidad de la disonancia. Así considerado, en una estética de lo sublime no se juega un ideal de reconciliación sino uno de justicia: a través de una estética de lo sublime el arte puede abandonar su lugar de mero testigo de la verdad.

Pero ni el ideal de justicia ni el de reconciliación escapan, en definitiva, a la fatalidad del arte: éste sólo ocurre en la negación de sus promesas: sólo en la sustracción de estas últimas puede tener lugar el hecho estético.

A modo de conclusión

La pregunta por el lugar del arte en el mundo industrial –que es, en definitiva, la que subyace a todo el recorrido realizado en este trabajo– es uno de los principales interrogantes para el pensamiento occidental del Siglo XX, de los primeros estetas del siglo a los posmodernos de fines de la centuria, de los principales autores de la Escuela de Frankfurt a las reflexiones de Martin Heidegger. El Siglo XX es testigo también del desarrollo de una industria y una cultura de lo audiovisual, los medios masivos electrónicos (que convocan a los sentidos de la vista y la audición), así como también del desarrollo de un mercado planetario de productos fonográficos. La decisión de prestar atención al cine en la convulsionada época de entreguerras o a la industria del disco y la música popular en el momento en el que la música culta vive la aventura del abandono de la tonalidad habla, más allá de los juicios y opiniones que los años no han corroborado, de una profunda visión de conjunto y de una notable capacidad, en ambos autores, para avizorar cuáles serían algunos de los desafíos que se jugarían en el campo de la cultura a lo largo del Siglo XX.

El año 1936 se nos aparece hoy como profundamente significativo a la hora de pensar los derroteros de la mediatizada sociedad del pasado siglo. Las olimpiadas de aquel año se realizaron nada menos que la Alemania nazi. El mundo experimentaría y rememoraría aquellos juegos como nunca antes en la historia del hombre.

Mientras desde las gradas de los estadios extrañas cámaras y pantallas de vidrio replicaban cada competencia mediante las primeras emisiones de la televisión a válvula, en el campo de juego, el equipo de rodaje de la cineasta Leni Riefenstahl filmaba el metraje que más tarde constituiría la película *Olympia*. Técnica y estética audiovisual vivían entonces un momento de virulenta expansión, cuyos enormes efectos para las culturas de todo el planeta podemos advertir hasta hoy.

Pensar la especificidad de lo audiovisual no era, en tiempos de Benjamin, una tarea nueva, aunque sí relativamente reciente. Las primeras reflexiones acerca del cine como medio aparecen aproximadamente veinte años después de las proyecciones de los hermanos Lumière en Francia y Thomas Edison en los Estados Unidos. Pertenecen al poeta norteamericano Vachel Lyndsay, al psicólogo alemán Hugo Münsterberg o a los italianos Filippo Marinetti (futurista de primer orden a cuyo credo Benjamin se contraponen) y Ricciotto Canudo. Éste último publica, en 1914, su “Manifiesto de las siete artes”, en el que busca ubicar el cine respecto de la teoría estética y la especificidad de las artes tradicionales (la música, la pintura, etc.) La formulación de una estética cinematográfica que aquí se inicia cierra su primer gran capítulo con la llegada del sonoro hacia 1930. La década del 30 es la de la “estabilización comercial” del cine con sonido sincronizado y también la de la concreción de los dispositivos técnicos que pocos años más tarde harían posible la masificación de la televisión.

El desarrollo de una industria de la música corre paralelo a la historia del audiovisual y, en las décadas del 20 y el 30, ambos espacios experimentan, desde lo masivo, un contacto máximo. Sin embargo, cabe señalar algunas distancias entre música y cine a comienzos del Siglo XX. Mientras el campo cinematográfico es relativamente nuevo y busca, en sus primeras décadas de vida, estabilizarse por un lado como objeto de consumo y por otro alcanzar el estatuto de arte, en el caso del registro fonográfico no existe (hasta mediados de siglo, a manos de los vanguardistas de la “música concreta”) un programa definido para su práctica en el sentido de un arte autónomo. El registro fonográfico es soporte de un material previo, de obras pertenecientes a diferentes tradiciones (la música culta, la religiosa, la popular, el folklore) cuya ocurrencia en el “vivo” establece con su grabación un vínculo claramente diferenciado con el que el cine establece con el teatro o con otras formas de la expresión corporal o gráfica.

En el Siglo XX, las diferentes dinámicas que la “industria de la cultura” establecerá con el cine o con la música se harán sentir también, aunque de manera siempre diferenciada, en formas ya instituidas de la expresión como la literatura, el teatro o el arte plástico. Junto con el peso en el campo de la cultura occidental de las vanguardias artísticas y el revolucionado paisaje de las innovaciones tecnológicas en la industria cultural, el establecimiento de diferenciaciones entre las artes en

base a sus especificidades –cuya tradición, de Lessing a Wagner, nutre el debate estético de las primeras décadas del Siglo XX– constituye una de las claves para entender el debate entre realismo y modernismo que enmarca tanto al texto de Benjamin como al de Adorno. Para Jameson, “la creciente importancia del cine en la producción artística desde los tiempos de estos debates (atestiguada por las frecuentes juxtaposiciones entre Brecht y Godard) sugiere que las diferencias estructurales en el medio y en el género habrían jugado un papel mayor en los dilemas de la controversia realismo/modernismo del que sus tempranos participantes estaban dispuestos a reconocer.” (1979:197)

Entre las figuras trabajadas en este texto, Lukács y Benjamin venían de la literatura, Adorno de la música, Brecht era dramaturgo. Si bien desde el Siglo XIX venían ya soplando con fuerza aires de revolución estética en el campo de la plástica y el influjo de las vanguardias se hacía sentir en la literatura, es en la música donde, a principios de siglo, se llega a la conclusión del agotamiento de un orden que se venía sosteniendo al menos desde el Barroco: el nacimiento de la atonalidad –de la que Adorno, con su formación musical en la Viena de principios de siglo, fue un testigo privilegiado– anticipaba un posible ocaso de la modernidad con la expansión, la decadencia y la caída del sistema tonal, respecto del cual las figuras de Schönberg, Berg y Webern son paradigmáticas. Los tres compositores pertenecen a la escena de la llamada *Viena de los cafés*, hoy reconocida a partir de la figura de Karl Kraus, pero de la que también participaron intelectuales no académicos como Peter Altenberg, Alfred Polgar o Anton Kuh.

Caracterizaba a estos hombres de la cultura un comportamiento radical en lo político pero, en general, la ausencia de una militancia sistemática. Elementos como este son valiosos a la hora de reconstruir el argumento adorniano por el cual el verdadero arte político pasa por la obra de creadores como Beckett o Schönberg. Si la música de este último reflejaba en su forma el estadio del capitalismo al que occidente había arribado, el cine sonoro, para Benjamin y para representantes de las más diversas vanguardias del arte, representaba la amenaza del retorno al primitivismo audiovisual. No sólo Adorno y Benjamin sino también Brecht y Lukács coinciden en que es posible contraponer una estética que permita una victoria o al menos un “dique” al fascismo y la burguesidad más adocenada en la batalla por la forma que el materialismo sostiene. Todos ellos trabajaron por algún tipo de “arte del compromiso” o arte comprometido. Difieron, como se buscó describir, en los caminos para hacerlo: a través de la técnica, la mimesis, a través del distanciamiento, a través de un lenguaje nuevo que en su forma diera cuenta de la época a la que pertenecía.

En todos los casos, puede decirse que se trató de la propuesta de una estética en la cual lo bello no es ya un valor de primer orden y la ilusión es un riesgo antes que un objetivo o una posibilidad. Para todos ellos, al Siglo XX le correspondía (*debía* corresponderle, en aras de la revolución) un arte cuyo efecto no fuera ya lo agradable sino un sentimiento de otra índole. Un arte cuya misión no fuera ya la apariencia bella sino el reflejo del estado de las cosas. Que permitiera la reflexión en

un mundo alienado. De la idea de Lukács del arte como “recurso para la vida” a la “racionalidad estética” que Adorno esbozó, una estética no ya de lo bello sino de lo sublime se propone como parte de un proyecto político general.

El arte de la revolución no puede responder sino a una estética de lo sublime en el sentido de que, en el marco de un proceso de cambio, implica necesariamente una ruptura y la apertura hacia lo desconocido (lo opuesto a lo cotidiano). Es lo sublime también de una filosofía concebida como un “pensamiento sin frenos” y una estética carente de forma definitiva, que opera más allá de las fronteras de la racionalidad instrumental.

La idea de un arte del compromiso que se debiera a la realidad y se orientara hacia un proyecto político hunde sus raíces en las revoluciones burguesas del Siglo XIX y, tras la Segunda Guerra, es retomado por tendencias del pensamiento como el existencialismo. En la década del sesenta tocará la hora de su recuperación a manos de nuevas generaciones y su puesta en práctica hasta hoy, aunque bajo nuevas claves. El regreso a ciertas ideas lukácsianas (vinculadas con el realismo), benjaminianas (del orden de lo místico) o adornianas (lo mencionado en torno al concepto de lo sublime), con el marco del debate modernidad - posmodernidad habla de la vigencia de un pensamiento que, como lo señalara Jorge Luis Borges, busca en la forma artística “la inminencia de una revelación”.

Notas

¹ Los años corresponden a la primera publicación de ambos artículos, que se realizó en la revista del Instituto Zeitschrift Für Sozialforschung. El artículo de Benjamin conocería varias ediciones hasta integrar *Discursos Interrumpidos I*. El de Adorno fue publicado como parte de *Disonancias*, cuya primera edición se realizó en Alemania en 1963.

² Los textuales del intercambio epistolar entre Adorno y Benjamin ha sido tomados del libro *Aesthetics and Politics*.

³ En Revista Ñ de Clarín, sábado 28 de junio de 2003.

⁴ Levy, op. cit.

⁵ La compilación de trabajos de Benjamin *Iluminaciones I* contiene un breve artículo sobre este movimiento.

⁶ El 2 de agosto de 1935, desde Selva Negra, escribe Adorno a Benjamin: “el desencantamiento de la imagen dialéctica conduce directamente al puro pensamiento mítico, y aquí Klages aparece como un peligro, de la misma manera que Jung lo fue antes”. (*Cartas a Walter Benjamin*, en *Aesthetics and Politics*, 1979:113).

⁷ Incluido en *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (2001). Primera edición: *Infanzia e storia*. Torino: Giulio Einaudi, 1978.

⁸ Las citas a Jameson han sido obtenidas de sus *Reflections and conclusions*, incluidas en las páginas finales del libro *Aesthetics and Politics*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (1993). *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu. (1966). *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído*. En *Disonancias - Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp.
- Agamben, Giorgio. (2001). *El príncipe y la rana*. En *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alsina Thevenet, Homero y Romaguera i Ramió, Joaquim

- (1989). Textos y manifiestos del cine. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter. (1975). *¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht*. En Tentativas sobre Brecht. (1934-39). Madrid: Taurus.
 - (1973). La obra de arte en la época de su *reproducibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I* Madrid: Taurus.
 - Freund, Gisèle. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
 - Levy, Elizabeth. *Una filosofía contra el rencor*. (entrevista con Peter Sloterdijk). En Revista Ñ, sábado 28 de junio de 2003.
 - Peña Aguado, María Isabel. (1994). *Ästhetik des Erhabenen*. Düsseldorf: Passagen Verlag.
 - Sazbón, José. (1993). Historia y paradigmas en Marx y Benjamín. En Sobre Walter Benjamin. Buenos Aires: Alianza.
 - Scholem, Gershom. (1987). *Walter Benjamin, historia de una amistad*. Barcelona: Península.
 - Stam, Robert. (2001). *El debate tras la llegada del sonoro*. En *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
 - VV.AA. (1979). *Aesthetics and Politics*. Londres: NLB.