

***Fundamentos en Humanidades***

***Universidad Nacional de San Luis – Argentina***

***Año XI – Número II (22/2010) 9/32 pp.***

# La Escuela de Frankfurt ante la revolución cultural moderna. Tensiones entre el posicionamiento de Walter Benjamin y el de Theodor Adorno

**The Frankfurt School and modern cultural revolution.  
Tensions between Walter Benjamin and Theodor Adorno's  
positions**

**Verónica Tobeña**

CONICET

FLACSO

verotobena@gmail.com

(Recibido: 09/03/10 – Aceptado: 02/03/11)

## **Resumen**

El presente texto analiza las reacciones que suscitan las transformaciones culturales que propician los desarrollos tecnológicos en dos teóricos de la Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin y Theodor Adorno. La brecha que crece entre los posicionamientos adoptados por estos filósofos representa a dos posturas paradigmáticas adoptadas históricamente por los intelectuales hasta nuestros días, toda vez que las innovaciones tecnológicas impactan sobre la configuración cultural. En virtud de esta división de aguas persistente al interior del campo intelectual, el texto finaliza desnaturalizando los modos de concebir y ejercer la práctica intelectual que están en la base de los posicionamientos adoptados así como las concepciones de cultura que subyacen a cada una de estas posturas.

## **Abstract**

This paper analyzes the reactions to cultural transformations that promote technological developments proposed by two theorists of the Frankfurt

## **fundamentos en humanidades**

School: Walter Benjamin and Theodor Adorno. The stances adopted by these philosophers represent two paradigmatic positions historically taken by intellectuals until the present day, considering that technological innovations impact on the cultural configuration. This dividing line between the two stances within the intellectual field ends up distorting the ways of conceiving and exercising the intellectual practice which are the base for the positions adopted and the underlain conceptions of culture.

### **Palabras clave**

Walter Benjamin - Theodor Adorno - cultura de masas - arte elevado - industria cultural - intelectuales

### **Key words**

Walter Benjamin - Theodor Adorno - mass culture - high art - cultural industry - intellectuals

### **Introducción**

Las páginas siguientes se proponen dar cuenta de la acogida que brindaron dos integrantes de la Escuela de Frankfurt a las transformaciones que introducen en la sociedad y en el mundo de la cultura y del arte, las innovaciones técnicas experimentadas en los albores de la modernidad. Walter Benjamin y Theodor Adorno, aunque inscriptos en la misma escuela de pensamiento, con raigambre en la tradición marxista y un fuerte compromiso con la teoría crítica, representan posicionamientos contrapuestos respecto a las mutaciones que irrumpen de la mano del fenómeno moderno. Es precisamente la lectura que estos filósofos hacen de los cambios que advienen con la modernidad, así como el espíritu que encierra para ellos la nueva dinámica social que el progreso técnico instala, lo que vuelve a estos pensadores exponentes de dos miradas enfrentadas al interior del Instituto de Frankfurt.

El arte, la moda, la música, el cine, la historia, son algunos de los tópicos en los que las reflexiones de estos autores se detuvieron y que visitaremos en este trabajo, en tanto constituyen una fuente documental de la brecha teórica e ideológica que los separaba, al tiempo que nos permiten observar el contraste existente entre las miradas que cada uno de ellos mantiene sobre la cultura. El contrapunto que aquí se propone entre el posicionamiento de Benjamin y el de Adorno frente a la revolución cultural

moderna resulta interesante no sólo porque permite percibir las diferencias que albergaba el Instituto de Frankfurt sino porque los argumentos que estos intelectuales movilizaban para defender sus posicionamientos no son muy distintos a los que hoy dividen las aguas de la comunidad intelectual en virtud de las reacciones que suscitan las mutaciones que inyecta al mundo de la cultura el fenómeno de la globalización.

### **La crítica benjaminiana a la noción tradicional de obra de arte. Reflexiones sobre la cultura, la historia y la cultura de masas.**

“Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge. Tenemos entonces cuidadosa y prudentemente, pero sin ningún miedo, que dejar de lado dicho concepto, si es que no queremos liquidar esa cosa. Hay que atravesar esa fase y sin reticencias. No se trata de una desviación gratuita del camino recto, sino que lo que en este caso ocurre con la cosa la modifica fundamentalmente y borra su pasado hasta tal punto que, si se aceptase de nuevo el antiguo concepto (y se le aceptará ¿por qué no?), ya no provocaría ningún recuerdo de aquella cosa que antaño designara”  
(Bertolt Brecht, citado en Benjamin, 1973: 30).

Este fragmento de Bertolt Brecht condensa elocuentemente el tipo de intervención que asume Walter Benjamin ante una de las mutaciones fundamentales que posibilita el avance técnico: la reproducción técnica de la obra de arte. Aquí aparecen planteadas muchas de las líneas de acción que retoma el exponente más sufrido de la Escuela de Frankfurt y que lo distinguen de sus compañeros de cofradía. Al mismo tiempo dicho párrafo ilustra muy bien la incertidumbre sobre el destino del arte en tiempos de reconfiguración cultural. En primer lugar, el párrafo citado señala la necesidad de aceptar sin titubeos los cambios acaecidos; propone ponderar el ingreso de la lógica mercantil a la esfera del arte en sus implicancias histórico-sociales y mirar este hecho de frente, sin inseguridades y sin mediaciones, dejando de lado la noción de obra de arte hasta entonces sostenida. La cita habla de la imperiosidad de alejarse del “camino recto”; insinúa la posibilidad de cuestionar supuestos que parecían sagrados, irrefutables, denuncia el carácter construido de la obra de arte en tanto plantea la posibilidad de unir a “la cosa” obra de arte con concepciones distintas a las que las ligaba su visión tradicional. Esta proposición con-

tiene todo un gesto de rebeldía para la época en que se formula. Y es precisamente su carácter herético lo que contiene ecos benjaminianos.

Walter Benjamin sobresale entre quienes inscribían sus reflexiones teóricas en el marco de la Escuela de Frankfurt no sólo por la lucidez de sus apreciaciones sino también, y sobre todo, por su propensión a reconocer ciertas obras reprobadas por el canon artístico y por su inclinación a valorar expresiones artísticas nuevas que iban contra las manifestaciones a las que adscribían otros miembros de ese Instituto. Aún consciente de estar presenciando “la hora fatal del arte” (Benjamin, 1973: 59), la postura de Benjamin está en las antípodas de la visión maniquea que tienen sus congéneres de la masificación de la cultura.

Su pensamiento se distingue del de sus coetáneos debido a que se anima a migrar de una corriente intelectual a otra, a que pone en tensión a la filosofía y a la teología, a que oscila entre corrientes intelectuales extremas. La iconoclasia de este autor lo conduce por caminos menos confortables y seguros que por los que se transita al amparo de una disciplina, pero al mismo tiempo mucho más prolíficos. No hay, en la base de sus predicas, rastro de condicionamiento alguno ante los fenómenos en torno a los que reflexiona; sus apreciaciones no responden a otros intereses que no sean aquellos que se afanan por hacer justicia a la historia y por auscultar críticamente los sentidos históricamente instituidos. Frente a esta empresa los aliados teóricos van cambiándose y combinándose en la medida que por sí mismos se revelan insuficientes: pasa de la teología a la filosofía, de la historia de la cultura a la representación dialéctica de la historia, contrasta el marco tradicional de pensamiento sobre el arte con el surrealismo, migra de los postulados teóricos de Engels a los del psicoanálisis, visita las obras de Edgar A. Poe, de Baudelaire, de Mallarmé, entre otros.

En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1973) la primera idea sobre la que trabaja es la del carácter históricamente instituido de la noción de belleza y el concepto tradicional de obra de arte. La cita en el prólogo de un fragmento de “*La conquête de l’ubiquité*” de Paul Valéry va en esta dirección; apoyado en las palabras de Valéry, Benjamin sustenta que la noción de arte está inevitablemente ligada a sus condiciones de surgimiento, a los rituales que las fundaron, al lugar social que le fue asignado y a los usos y costumbres a ella asociados. Muy sugerente es el optimismo que se revela al final de la frase citada en donde se torna muy claro el posicionamiento de Benjamin ante los cambios que los desarrollos de la técnica insuflan a la esfera del arte. Las mutaciones acontecidas pueden, en palabras de Valéry, “modificar de una manera maravillosa la

noción misma del arte” (1973: 17). Esta mirada esperanzada hacia las mutaciones que imprime la técnica en el terreno artístico sobresale entre las opiniones que inspira este tema a los restantes teóricos de Frankfurt.

Benjamin también pone de relieve el carácter político que guarda la institución del arte en su trabajo “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs” incluido en “Discursos interrumpidos I” ([1937] 1973). Allí rescata a la figura de Eduard Fuchs como un “pionero de la consideración materialista del arte” (1973: 89) y concede status de cultura a una serie de expresiones, objetos y manifestaciones artísticas omitidas por la historia del arte oficial. Centrado en la figura de un coleccionista interesado en la historia de la caricatura, del arte erótico, del cuadro de costumbres y del grotesco, el gesto de Benjamin redundante en la desnaturalización de la cultura legítima y oficial al presentarla como el producto de una construcción social e histórica, resultado de luchas sociales por la imposición de lo que es digno de admiración, de lo que aporta a la historia de la cultura y de lo que da cuenta del espíritu de una época. Lo que busca tornar flagrante Benjamin a partir de este escrito es el vínculo estrecho que hay entre la ideología burguesa y los valores que se fijan al arte, busca demostrar cómo el halo moral que reviste a las creaciones estéticas ha funcionado excluyendo de las filas de los bienes culturales a aquellas expresiones y creaciones artísticas producidas con desarreglo a los prejuicios burgueses y la concepción clasicista del arte.

La noción de belleza, la idea espiritual del arte y la cultura, la ideología del “arte por el arte” que dominaron en el terreno de la cultura, son para Benjamin producto del dogmatismo con que el historicismo trató estas cuestiones. A sus ojos la historia produce una idea del patrimonio cultural santificada y piensa al tiempo como algo vacío y homogéneo. Asimismo, reprocha a esta disciplina que supone un sujeto único de la historia y que se identifica con el vencedor del pasado y por ende con el dominador del presente. En su lugar propone una representación dialéctica de la historia, que se apoye en una consideración materialista del arte en vez de en una consideración espiritual. Con representación dialéctica de la historia alude a una concepción discontinua del devenir temporal, a una idea no épica de la historia, que permita reconocer el pasado en los hechos del presente, que habilite la identificación de cuestiones irresueltas del pasado en manifestaciones posteriores. Con consideración materialista refiere tanto a la remisión a los documentos concretos en los que se manifiesta la creación artística como a la consideración de éstos ligada a la repercusión que tienen sobre el hombre y el proceso de producción tanto espiritual como económico. Una aproximación de este tipo a los materia-

les artísticos permitiría soslayar, desde la perspectiva de Benjamin, una concepción fetichista y cosificada de la cultura, ya que volvería asequibles los vínculos verdaderos que cada sociedad entabla con sus objetos y sus creaciones, al prescindir de un acercamiento a las fuentes pivotado por valores idealistas. La historia de la cultura tal como se contó hasta ahora “no sería [para Benjamin] más que el poso formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la consciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica, esto es política” (1973: 102).

Benjamin destaca la figura de Eduard Fuchs porque encuentra en su modo de comprender la historia de la cultura dos actitudes: una dogmática y otra crítica, esto es, una preocupada por la acogida brindada a las obras de arte por sus coetáneos, y otra interesada en reconstruir una historia de la recepción de las obras de arte. A este respecto Benjamin subraya esta última intención como aquella capaz de contribuir al desarrollo de una representación dialéctica y materialista de la historia, porque conduce a preguntarse por las condiciones de posibilidad de las expresiones artísticas, por los condicionantes morales del éxito o el fracaso de las manifestaciones estéticas de una época (1), por su relación con la estructura productiva y social imperante, por el modo en el que las relaciones de fuerza se traducen en la esfera de la cultura. Hay en Benjamin un esfuerzo por conectar la cultura con las relaciones sociales. Desde su perspectiva la cultura es un documento que da cuenta de la desigualdad en la que se construyen las relaciones sociales y cómo algunos son negados o invisibilizados desde ese documento de cultura. A la luz de esta preocupación puede interpretarse su tan mentada frase “jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (2) (1973: 182).

Al suprimir del dominio de la cultura al arte erótico, al recusar valor artístico a las representaciones pornográficas, al erradicar a la caricatura de las manifestaciones espirituales de una época, Benjamin opina que la historia ha desautorizado a estas expresiones como medios válidos para acceder a la verdad de su tiempo. “La verdad está en los extremos” (1973: 108) solía decir Fuchs para legitimar los objetos que tomaba como ejes para su historia de la cultura y al mismo tiempo de algún modo cuestionar las muestras grandilocuentes que realizaban los museos en las que no había representación de las obras que se producían en el anonimato y que también tienen valor de fuente para la reconstrucción de la historia. En la persona de Fuchs la concepción íntegra del arte cambia y es este giro en cuanto a los objetos que se seleccionan y en cuanto a los interrogantes que realiza a dichos objetos lo que atrae a Benjamin. Rescata a Fuchs porque interpreta que “la jerarquía de valores (...) ha perdido en él toda

influencia” (1973: 104) y porque encuentra en su inquietud por el arte y las expresiones culturales un triple interés, a saber, un interés histórico, un interés social y un interés erótico, a partir de los cuales apunta a restituir al objeto en cuestión su existencia en la sociedad.

A criterio de Benjamin el historicismo se ha plegado a la versión dominante de la historia, su identificación con los vencedores ha producido una reconstrucción del pasado que impide una construcción del futuro distinta, que rompa con el *status quo*. De modo que la historiografía es responsable de la historia que ha trascendido así como de la que se ha ocultado. Benjamin plantea entonces “pasarle el cepillo a contrapelo a la historia” (1973: 182), propone hacer una historia de la cultura que parta de aquellas expresiones artísticas ignoradas por el historicismo. Sugiere leer a contramano las jerarquías trazadas por el relato histórico y patrocina ante todo la sospecha, la desconfianza hacia la inocencia que hay detrás de lo instituido. ¿Qué intereses hay detrás de la moda de una época?, ¿qué poderes se ejerce a través de la imposición de una tendencia en el vestido?, ¿quiénes impulsan los mecanismos de distinción que se materializan a través de la moda? Este es el tipo de preguntas que un historiador debe hacerle a los objetos de una época desde la perspectiva de Benjamin y que pueden rastrearse en el trabajo de Fuchs. Preguntas similares deben formularse para explicar la marginalidad o la subsidiaridad artística a la que ciertos objetos son condenados en algunas épocas, porque este hecho también revela la relación de fuerzas imperante en el sistema social en que dichos objetos se inscriben.

El giro que supone el aporte de Fuchs a la noción convencional del arte estriba en buscar en los objetos comunes un signo que nos habla de su tiempo, su herejía radica en depositar en las creaciones de uso cotidiano valor heurístico sobre las cosmovisiones preponderantes de un período. Benjamin se siente atraído por los objetos que Fuchs selecciona como medios para acercarse a las concepciones del mundo de una época, y no sólo por los objetos, sino por el valor que encuentra en ellos debido a las funciones que éstos cumplían en su tiempo. Lo que descubre en Fuchs es la cristalización de una mirada desafiante hacia el canon artístico, y en ese gesto de reto hacia el arte como institución de poder, este coleccionista se revela, a los ojos de Benjamin, como el primero en desarrollar la especificidad del arte de masas. La relevancia asignada a las esculturas del arte Chino antiguo (3), su dedicación al ejercicio de interpretación iconográfica, al estudio de la técnica reproductiva, su consideración del arte de masas, constituyen aportes que convierten a Fuchs en un precursor y referente de la concepción materialista de las obras de arte.

Es el concepto tradicional de obra de arte lo que aparece cuestionado en el trabajo de Fuchs en virtud del modo en que encara su historia de la cultura. La revisión de las concepciones eruditas del arte a las que el desarrollo de la cultura de masas y la posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra de arte obligan, reenvían a Benjamin a la figura de Eduard Fuchs como antecedente del trabajo por encarar. Aquello que el relato historiográfico logró invisibilizar y suprimir como documentos de la cultura emergen en el presente bajo el auspicio de los desarrollos de la técnica, volviendo insoslayable su consideración.

Ahora bien, ¿qué encierra la noción de arte que la posibilidad de su reproducción técnica pone en jaque? La noción tradicional de obra de arte contiene, desde la perspectiva de Benjamin, un significado inalienable de su condición de unicidad. El arte en su figura tradicional se caracteriza por la singularidad, la originalidad y la autenticidad que le confiere la imposibilidad de su reproducción por medios técnicos. El carácter único, irreplicable y sagrado son rasgos que el objeto obra de arte detenta en virtud de la construcción que la historia ha hecho de ella y que su devenir no puso en discusión hasta la llegada de innovaciones técnicas que permitían un nuevo tratamiento de este material.

Según advierte Benjamin, el modo tradicional de existencia de la obra de arte es indisoluble de su función ritual, que es la que le concede en el momento de su institución “su primer y original valor útil” (1973: 26), fundando de este modo su valor único. La fundamentación de la obra de arte en un ritual y su valor cultural están entre sus marcas de origen. En tensión con estas marcas está el valor exhibitivo que representa también otro de sus rasgos constitutivos. Dichas improntas emergen en la instancia de recepción de la obra de arte tensionándola hacia polos opuestos. La primera de ellas conduce hacia la reproducción de rituales y gestos culturales inherentes al mismo concepto de obra de arte, mientras que el valor exhibitivo la orienta hacia espacios menos controlados en los que la exposición al público puede producir encuentros desviados del ritual que fundamenta la obra. De acuerdo a la interpretación de Benjamin, en los tiempos en que la obra de arte estaba ligada a valores tradicionales y carecía de la posibilidad de reproducirse por medios técnicos, su valor cultural estaba por encima de su valor exhibitivo porque éste era subsidiario de aquel.

“El aquí y el ahora de la obra de arte” (1973: 20) es lo que se vuelve inasible en sus copias, así como la autoridad del original se desdibuja en su réplica. Todas estas cualidades que distinguen una obra de arte en su sentido tradicional están condensadas en el concepto de “aura”. “En la

época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta” (1973: 22) dice Benjamin. Porque ni la irrepitibilidad de la presencia de la obra de arte ni su aquí y ahora sobreviven a su masificación. Al salir al encuentro de nuevos públicos la reproducción de la obra de arte sale también del marco tradicional que la contenía, abriéndose hacia lógicas perceptivas desconocidas. La brecha entre el valor cultural y el valor exhibitivo se reduce cuando se trata de reproducciones y el peso de cada uno de estos rasgos se invierte, modificando cabalmente el sentido original de la obra. Con el tratamiento técnico de las obras de arte el valor cultural se subordina al valor exhibitivo, al igual que el sentido tradicional de la obra de arte se subsume al sentido que le es asignado en la instancia de recepción. Siguiendo el juicio de Benjamin, el contexto de encuentro del destinatario y la obra, ahora desprovista de su halo aurático en virtud del desvanecimiento de la lejanía y la singularidad que antes la definía, altera el concepto de obra de arte y con él el lugar y la función social que ésta ostentaba.

El protagonismo alcanzado por las masas es para Benjamin uno de los fenómenos que conducen al declive del aura, pero él también reconoce condiciones sociales propicias para ello, como cierto afán por erradicar la lejanía de las obras de arte achicando las distancias espaciales y humanas de las cosas, así como la tendencia a buscar romper con la unicidad por medio de un movimiento a favor de la reproducción. Estas circunstancias constituyen condiciones receptivas a los avances tecnológicos y a los desarrollos técnicos que posibilitaron los procesos de reproducción de la obra de arte y las nuevas formas de expresión artística.

Lo que cambia con el surgimiento de los desarrollos técnicos aplicados a ejercicios artísticos es la sensibilidad de los habitantes de una época y con ella las prácticas asociadas al acto de recepción de los productos artísticos. El arte pierde para siempre su autonomía al disociarse del valor cultural. Cuando la autenticidad deja de ser un rasgo determinante y excluyente la sustentación de la obra de arte en su valor ritual cede en importancia y esto trastoca toda la función del arte. A los ojos de Benjamin la praxis que fundamenta a la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica ya no es la cultural sino la política.

Pintura y fotografía, obra de arte original y réplica de la obra de arte, teatro y cine; el debate en torno al valor artístico de las nuevas expresiones estéticas que propician los desarrollos técnicos gira alrededor de estas dicotomías. Y los polos de estos pares podrían cargarse de sentido a partir de las mismas categorías: experiencia aurática, contemplación individual y privada y cultura burguesa proporcionan una clave para entender el

tipo de articulación que tiene lugar en la recepción de las expresiones correspondientes a los primeros términos de estos pares dicotómicos; experiencia de *shock*, recepción simultánea y masiva y cultura de masas constituyen referencias para comprender a los segundos términos de los binomios planteados.

Desde la postura de Benjamin, el teatro, la obra de arte original y la pintura, provocan a sus espectadores una experiencia aurática en razón de los valores tradicionales en que este tipo de creaciones artísticas se fundan, indisociable de la contemplación individual y privada para la que estas experiencias estéticas fueron pensadas. El marco que contiene el tipo de vínculo que estas propuestas artísticas construyen con su público lo otorga la cultura burguesa; esta matriz postula la particularización de la experiencia del arte, aconseja introspección en el espectador y contemplación silenciosa e individual de estas obras. Subyace a la concepción burguesa de la cultura una idea del artista como genio, del creador como iluminado, hay también una fuerte impronta de la moral jugando en la noción burguesa de cultura.

Por otro lado, para este autor, las reproducciones de las obras de arte, la fotografía y el cine tienen un efecto de *shock* en su público, asociado a la contemplación concurrente y extendida a la que apuntan este tipo de expresiones. Estas manifestaciones artísticas interpelan a su público a través del choque, del cruce de texturas, de lenguajes, de contextos. Al franquear el umbral de la tradición, la reproducción de la obra de arte choca con un público que no fue preparado para recibir estas obras bajo los valores que las fundaron (4). El cine, por su parte, interrumpe las cavilaciones individuales de sus destinatarios e invade el devenir de sus pensamientos con el flujo de sus imágenes. La introspección a la que los invitaban productos que conservan su halo aurático desaparece en el espectador de cine y de fotografías porque estas propuestas ya no propician una recepción centrada en la propia individualidad sino que proponen la irrupción permanente de la individualidad por agentes externos, por texturas nuevas, por imágenes incesantes, por la variabilidad de enfoques. El cine interpela a sus espectadores desde lo sonoro y lo auditivo pero también desde lo táctil, conmociona todos los sentidos. Al mismo tiempo, la recepción masiva y simultánea que lo define incita a la interacción, provoca la exteriorización de las impresiones, invita a compartir las emociones. Según la opinión de Benjamin hay aquí un cambio de matriz, estas propuestas ya no se enmarcan bajo los valores burgueses sino que están contenidas en un nuevo sistema de valores y costumbres, están asociadas a la cultura de masas.

De acuerdo a la observación benjaminiana, la supremacía del valor exhibitivo sobre el valor cultural en la reproducción técnica de la obra de arte, la fotografía y el cine, encienden polémicas encarnizadas en cuanto a la valía artística de estas nuevas formas de expresión. Rápidamente nota la emergencia de teóricos del cine y la fotografía que apuntaron con sus producciones a elevar al plano del arte a ambos atribuyéndoles rasgos culturales. Lo que a Benjamin sorprende es la ausencia de reflexiones que se pregunten cómo el surgimiento de estas nuevas artes transforma el propio sentido del arte y de las obras de arte tradicionales, y encontrarse en cambio con intentos por justificar la validez artística de estas formas de expresión atribuyéndoles elementos culturales.

Para Benjamin el cine no encierra ningún elemento cultural, y lo mismo ocurre con la fotografía (5). Desde su perspectiva el cine es uno de los agentes más arrasadores de los valores tradicionales en los que se apoyaba el arte. La identificación de la recepción de un film con una instancia de culto es impensable ya que este tipo de obras son para él producto del procesamiento por todo un mecanismo que tamiza el trabajo del actor por la cámara, y por una actuación que se dirige a aparatos y no a un público. A diferencia de lo que ocurre en el teatro, los actores de cine no representan sus personajes a un público porque los aparatos del estudio cinematográfico están reemplazando a este último, y en lugar del personaje se construye una representación de sí mismo. El aura del actor se desvanece con el aquí y el ahora de su persona que debe suprimirse ante la cámara al igual que debe suprimirse el aquí y el ahora del personaje en virtud de la ausencia del público.

En lugar del aura, la industria cinematográfica construye actores y actrices “estrellas” a las cuales rendir culto, produce celebridades del cine que basan su magia en una personalidad devaluada por su carácter de mercancía. A cargo del capital la producción cinematográfica no representa para Benjamin ningún movimiento revolucionario más que la crítica que significó para las nociones tradicionales que legó el arte. No obstante, Benjamin no cree que haya en el cine algo constitutivo que le impida apoyar o provocar críticas al ordenamiento social y a las condiciones políticas y económicas, sino que esto tiene que ver para él con los intereses que están detrás de los productores de cine (6).

Uno de los ordenamientos que cambia rotundamente con los nuevos mecanismos de reproducción de obras de arte y literatura según Benjamin, es el que separa a los productores de arte de sus receptores. Con la creciente expansión de la prensa y los espacios y órganos de todo tipo que con ésta se abrían en las esferas de la religión, la profesional, la política,

etc., a fines del siglo XIX, se fue ensanchando la cantidad de lectores y con ella las posibilidades de éstos de ocupar el polo de la producción simbólica. Las competencias que permean a los lectores en virtud de estas transformaciones socioculturales ponen al alcance de todos la posibilidad de intervenir en los medios literarios. Contemporáneo a estos cambios Benjamin reflexiona que “la distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático” (1973: 40). El cine, por su parte, ya nace con esta posibilidad de acoger representaciones de hombres comunes, no actores. Esto se constata en las producciones cinematográficas rusas mientras que resulta impracticado en la industria del cine capitalista que desde la perspectiva de Benjamin “tiene gran interés en aguijonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes” (1973: 41).

La obra de arte se ve devaluada en su importancia social desde la reproductibilidad técnica y esto impacta en la forma en que las masas se relacionan con ella. A menor preeminencia social de un tipo de arte, mayor es la disociación entre la actitud crítica y fruitiva que éste genera en las masas. Las obras de artes consagradas, que en los albores de la producción mercantil de la cultura en los que se centra Benjamin se ven disputadas por nuevas formas artísticas, no inspiran actitudes críticas en su público, que se limita a disfrutarlas, mientras que las obras de arte nuevas se critican con vehemencia. En el cine, en cambio, las reacciones críticas y fruitivas convergen porque al confluir masivamente el público se expresa y se reprime, reacciona y se controla. La recepción acompañada produce en las masas este doble movimiento en el que comparten y retraen sus manifestaciones.

Pero Benjamin nos dice que no basta con que la recepción sea masiva y simultánea para que esto último ocurra sino que es necesario que se trate de un arte que ofrezca un producto apto para su recepción colectiva y concurrente. Aquí radica para este autor la crisis de la pintura, y no en la competencia que le ocasionó la fotografía. Y ya el giro que imprimen al arte las vanguardias, particularmente el dadaísmo, rompen con el valor tradicional que históricamente se asignó a la pintura y a la poesía y de este modo allana el camino a la llegada del cine.

El dadaísmo produjo una impugnación del culto a la obra de arte haciendo de ellas algo indigno de solemnidad. La utilización de materiales profanos y degradados para la creación artística anticipó desde la producción dadaísta la pérdida del aura que consolida más tarde la reproducción de las obras de arte por mecanismos técnicos. Las creaciones dadaístas son las obras artísticas más inmorales que han producido las vanguardias;

sus productos condensan un gesto impúdico hacia la institución del arte y los valores que éste representa socialmente. Hay en ellos una ruptura deliberada con el concepto tradicional de arte y un cuestionamiento, de forma muy escandalosa, al fetichismo (7) alcanzado por las obras de arte. Una de las provocaciones operadas por el dadaísmo que más ha trascendido es la que llevó a cabo Duchamp al exponer un urinario en un museo como obra de arte, poniendo de relieve de esta manera la arbitrariedad con la que se define qué es digno de ser un objeto de contemplación. La llegada del dadaísmo es crucial porque es el primer movimiento artístico que pone en cuestión desde dentro el status del arte y su incomunicación con la vida cotidiana. Sus intervenciones buscan desencantar la esfera artística haciendo estallar su aura.

Es este espíritu reactivo hacia el canon construido por el arte el mismo espíritu que tiene Benjamin hacia la cultura y la historiografía. Se podría decir que Benjamin es un filósofo que piensa desde lo fragmentario, que centra sus reflexiones en todo lo que ha sido marginado de la cultura, que se propone restituir valía a expresiones y obras que carecen de reconocimiento cultural así como rescatar del silencio a los vencidos de la historia. Para ello plantea redimir a aquellas expresiones y obras que la cultura expulsó de sus confines incluyéndolas dentro del patrimonio cultural. Su objeto lo encuentra entonces en los límites, en las zonas invisibilizadas de la cultura, en las obras recusadas como producciones pertenecientes al terreno espiritual y en los hechos y personajes negados por el relato histórico y la genealogía del arte.

En un contexto de desencanto, en el que los relatos totalitarios y abarcadores de la historia se revelan en crisis porque se muestran incapaces de explicar el costado más antilibertario y más oscuro de la modernidad, Benjamin se apega a aquellas tradiciones que se erigen por fuera del pensamiento fuertemente racional y logocéntrico. Freud, Nietzsche, Dostoyewski representan una corriente de pensamiento en la que podríamos incluirlo a Benjamin, por el gesto crítico que estos pensadores instituyen hacia el proyecto moderno.

Benjamin encuentra en el surrealismo una respuesta a la encrucijada en la que lo pone la sinuosidad de la modernidad y el proyecto revolucionario. Rescata este movimiento artístico por su compromiso político, es decir, por la fuerza que reconoce a lo artístico para subvertir el orden social (Benjamin, 1980). El arte pierde, en la concepción surrealista, las huellas burguesas, y se revela en sus aspectos más antropológicos. El arte y la vida se reencuentran en la propuesta surrealista, anulando los semblantes que lo habían opuesto a los rasgos más humanos. Así el surrealismo

apunta a desembarazar al arte de su identificación con lo elevado, lo espiritual, lo ideal, lo supremo, lo contemplativo, lo etéreo, lo puro, para emparentarlo con las experiencias religiosas, las experiencias a las que conduce el consumo de estupefacientes, la ebriedad o las transportaciones del sueño. Más importante aún, lo que el surrealismo promueve es una identificación del arte con el pensamiento, la lectura, la soledad, con las experiencias que proporciona la ciudad, el callejeo, en definitiva, con las iluminaciones profanas.

El surrealismo se declara antiburgués en todo: en lo político, en lo social, en lo artístico. Su postura consiste en purgar a la política de los elementos morales y en denunciar la disociación que existe, en el ideal burgués de la libertad, de la experiencia concreta, real, más humana de libertad. Benjamin reconoce en los surrealistas a los primeros en “liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad” (1980: 57) y se inspira en su noción profana del arte y en esta idea radical de la libertad para pensar la revolución.

La revolución no se define sólo en el plano de las ideas ni de las especulaciones, no se circunscribe a la declaración de principios y de preceptos progresistas, tampoco se trata de incluir los motivos políticos al arte y a la poesía, sino que debe cristalizar en transformaciones tangibles, debe cobrar cuerpo en imágenes, edificios, y materialidades revolucionarias. Porque para Benjamin es necesario recobrar la riqueza en lo arquitectónico y en la vida interior, es menester deshacerse de los dogmas que someten al hombre así como de las “cosas esclavizadas y que esclavizan” (1980: 49) porque sólo al liberarse de las cadenas a las que se encuentra ligado podrá recuperar el compromiso con la revolución. La revolución es para este teórico de Frankfurt algo distinto de lo que era para Marx: es pausa, interrupción, contramarcha, y no motor de la historia. Hay en Benjamin una idea redentora de la revolución, se piensa como brusco despertar, es una irrupción que permite salir del letargo y la inercia a la que lleva la modernidad.

### **Adorno frente al surgimiento de la industria cultural: el ocaso de la cultura crítica**

A la crítica benjaminiana de la historiografía y de la genealogía cultural oficial, que resulta habilitada por el reordenamiento simbólico que sufre la sociedad, se contraponen el gesto adorniano, caracterizado por un fuerte apego a los valores artísticos tradicionales y una mirada nostálgica del sustrato cultural previo a la revolución técnica moderna. El canon cultural

que reconstruye Adorno en sus textos excluye tajantemente los objetos y las creaciones que Benjamin revaloriza en los suyos. Las implicancias políticas que reconoce en los nuevos artefactos culturales Adorno están en las antípodas de las resonancias libertarias que tienen en la obra de Benjamin. Para el primero de ellos el surgimiento del cine, la instalación de la radio y las innovaciones que irrumpen en el terreno de la música son un signo de degradación cultural, mientras que para el segundo cuestionan los fundamentos del arte y de la cultura ortodoxa y tornan insoslayable una reflexión sobre los modos en que la historia oficial consagra ciertas expresiones estéticas y escamotea otras. Hay, para Benjamin, un tono crítico hacia la cultura erudita en la cultura masiva, mientras que para Adorno sólo hay alienación y embotamiento de los sentidos. Para este último la invasión de la lógica del mercado en campos autónomos como el arte y la cultura, no hacen más que contaminar y mancillar los resultados de las creaciones estéticas, que producidas con arreglo a los mandatos del mercado, dan vida a objetos con valor de cambio y no con valor sagrado.

Las repercusiones que tiene la intromisión de los intereses capitalistas en la esfera de la cultura es el tema principal que preocupa a Theodor Adorno. La radiodifusión, el cine, pero sobre todo la música, constituyen las principales materias expresivas a partir de las cuales este teórico analiza cómo se ve afectado el semblante de la cultura cuando ésta es invadida por la lógica mercantil. El punto de vista desde el que parte en sus estudios es ideológicamente antagónico del que parte Benjamin y esta diferencia, por supuesto, tiene sus correlatos en los aspectos más estrictamente ligados a las corrientes de pensamiento y los autores elegidos como referentes para sus reflexiones, así como en el modo en que ambos adaptan a sus objetos de estudio las teorías con las que trabajan. Al analizar los trabajos en donde está volcada la posición de Adorno éste se revela como un contrincante teórico, conceptual y político de Benjamin.

Las evidencias más claras de las contradicciones que existen entre las posturas que estos autores mantienen frente a la reconfiguración simbólica que desencadena la injerencia del mercado en el campo de la cultura se encuentran cristalizadas en el intercambio epistolar que estos teóricos mantenían (Adorno, 1990 y 1995). En esas cartas está plasmada la irritación que despertaba en Adorno la modulación positiva que tenían las interpretaciones de Benjamin ante la cuestión de la cultura de masas, así como la “liviandad” con la que el primero consideraba que el segundo ejercía la interpretación de la dialéctica histórica en sus trabajos.

En esa correspondencia Adorno (1995) tilda a su compañero de romántico en virtud del poder que en “La obra de arte en la época de su

reproductibilidad técnica” confiere al proletariado para aprovechar lo que la cultura de masas le ofrece y por la impronta libertaria y revolucionaria que encuentra en productos cinematográficos que, al fin y al cabo, fueron concebidos con fines mercantiles (8). Allí Adorno reconocía a Benjamin el mérito de rescatar a la obra de arte de la órbita de una concepción fetichista gracias a su contribución con la idea de atrofiamiento del aura a partir de su posibilidad de reproducción por medios técnicos, pero lo acusaba de, producto de ese mismo gesto de desmitificación, investir de un nuevo mito a la reproducción de la obra de arte, ligado ahora a un potencial democrático y libertario que para Adorno era cuestionable, sino absolutamente infundado. En esa carta Adorno embiste contra las ideas más esenciales del trabajo de Benjamin e impugna su interpretación de la conversión que sufren las obras de arte debido a su posibilidad de reproducción por mecanismos técnicos. Allí manifiesta a su contrincante: “Me parece arriesgado (...) que usted traslade ahora sin más el concepto de aura mágica a la ‘obra de arte autónoma’, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria. (...) me parece que el centro de la obra de Arte autónoma no está en la parte mítica sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad” (1995: 140).

Las valencias que Benjamin había asignado a la obra de arte original y a las reproducciones se invierten en la interpretación de Adorno, y con esto cambian las valoraciones que suscitan, de un teórico a otro, los desarrollos técnicos que posibilitan transformaciones para el arte. El valor positivo de la obra de arte se imprime, para Adorno, en la instancia de producción, mientras que para Benjamin se resuelve en la instancia de recepción. Es decir, para el primero las obras de arte conllevan una impronta revolucionaria en razón del valor sublime al que lo eleva su creador. Desde esta perspectiva la obra de arte original y auténtica tiene un valor único en tanto condensa el espíritu revolucionario irradiado por el autor, dueño de una mirada del mundo que su sensibilidad privilegiada y su favorecido lugar en la estructura social le confiere. Para el segundo el signo libertario del arte no viene dado por la genialidad y la clarividencia de su creador sino que radica en su capacidad de ponerse en contacto con las masas y de conectar a la mayoría con la experiencia estética; es decir que para Benjamin la valencia positiva de las creaciones artísticas radica en su potencial democratizador.

Al mismo tiempo, en dichas cartas Adorno dejaba traslucir el rol que a sus ojos debía

cumplir el intelectual y que tenía que ver con una función pedagógica que contribuya a elevar la sensibilidad estética del proletariado, alejándose

de este modo del festejo acrítico de la cultura de masas que desde su perspectiva caracterizaba la postura de Benjamin (9). Esta manifestación de Adorno apunta a atacar la idea de público como perito y de público como test que Benjamin había acuñado para dar cuenta de la recepción del cine por el gran público. Para él el debate estético depende en gran medida del vínculo que los intelectuales construyan con el proletariado resultándole inadmisibles depositar en la sensibilidad del hombre común el pivote en el que se tiene que apoyar dicho debate, porque es precisamente la apertura que confieren los intelectuales al proletariado a partir de la relación dialéctica lo que ofrece la posibilidad de un horizonte distinto para el hombre ordinario.

Por otra parte, esas cartas también funcionan como testimonio de la reprobación que producía en Adorno la adhesión de Benjamin a los motivos brechtianos, así como a su impugnación a la ideología del arte por el arte. Se encuentran también allí pruebas del desacierto que implica para Adorno la identificación del público del cine con la vanguardia y el desatino que conlleva conferir valor estético al cine, que a sus ojos no condensa ningún elemento decente.

Ahora bien, además de las manifestaciones explícitas en contra del posicionamiento de Benjamin que nos proporcionan las cartas, los escritos de Adorno sobre la cultura de masas aportan muchos elementos para contrastar sus posturas. El sistema de conceptos y de categorías presente en los trabajos de Adorno da cuenta por sí mismo de un punto de vista contrario al sostenido por el primer autor analizado. A lo largo de sus textos se percibe con una frecuencia sorprendente un léxico que valora negativamente los productos de la cultura masiva y que se insertan en una constelación ideológica hostil a las irrupciones del mercado en la esfera de la cultura. Allí se encuentran expresiones orientadas a acentuar el costado más escabroso que tienen los productos de la cultura de masas así como el lado más usurero de la relación que estos productos entablan con el público. Alienación, manipulación, sometimiento, fetichismo, cosificación, estandarización, homogeneización, conformismo, son los términos que mejor representan el espíritu de los trabajos de Adorno. La idea de la cultura como velo, como trampa, y una imagen de quienes se exponen a ella como indefensos ante el engaño, domina el conjunto de los escritos que este teórico dedica al análisis de los fenómenos de la cultura de masas. A los ojos de Adorno ya no hay nada de la impronta estética y de los rasgos culturales en las obras gestadas al calor de la industria cultural porque “el arte se desartifica y acaba por aparecer él mismo como fragmento de aquella adaptación que contradice su propio

principio” (1953: 140). Inclusive el “arte serio”, para utilizar sus palabras, resulta contaminado inevitablemente por las reglas del mercado que, para sobrevivir, debe someterse a las manipulaciones que lo transforman en bienes culturales. “Lo que resiste sólo puede sobrevivir enquistándose” (Horkheimer y Adorno, 1970: 159) y esta supervivencia depende de la sujeción de las obras al patrón impuesto por la industria cultural que tiene a la imitación como principal vector (Horkheimer y Adorno, 1970: 158).

Para esta mirada, el arte es cooptado por la industria cultural y en virtud de ello pierde su irreverencia política poniéndose al servicio del poder económico. La cultura y el arte renuncian a prestar su materia a causas que no sean otras que las que plantea el dominio capitalista y se convierten, desde la perspectiva de Adorno, en el opio de los pueblos, en el vehículo de la ideología dominante y en el medio por el cual los poderosos se procuran sus condiciones de reproducción. Detrás de todos los productos que ofrece la industria cultural hay, para Adorno, bienes concebidos con una intención maniquea y opresora en pos de los intereses de acumulación capitalista. *Amusement*, música ligera, jazz, cine, dibujos animados, representan los recursos ideados por los que dominan para ejercer el poder sobre los oprimidos de un modo simbólico e imperceptible por sus víctimas. Se trata de productos culturales que preparan al público para enfrentar la dura cotidianeidad y las exigencias de la vida moderna, ya sea promocionando un tiempo ocioso en el que las interpelaciones como sujetos pasivos de las que son objeto les permiten recargar energías para la jornada siguiente, o acostumbrándolos a los reveses del día a día a través de mensajes aleccionadores, o bien renovando con la promesa incumplida que dejan los bienes culturales el ciclo del mercado.

Esta regresión que promueve la industria cultural en el público alcanza incluso a quienes son sus ideólogos que, con el objeto de fomentar una situación infantil general con productos culturalmente mediocres, terminan por embrutecerse ellos mismos (Adorno, 1966: 47). El estado de ceguera se extiende de tal forma que todos se convierten en esclavos del sistema sin siquiera notarlo. Todas las esferas de la sociedad están al servicio de las demandas de la dinámica capitalista, de modo que todas las instituciones están comprometidas en la tarea de “tejer el velo”. A juicio de Adorno la efectividad de este régimen de poder reside en que oprime y sujeta el espíritu humano por medios simbólicos de forma ubicua, prescindiendo de mecanismos evidentes y tangibles de dominio. Esta nueva forma que adopta el poder en la era moderna contribuye a mantener intacto el velo que encubre a la dominación, ya que su carácter simbólico dificulta la

identificación de la esclavitud a un orden establecido y no permite ver el carácter falso de la emancipación moderna (Adorno, 1973: 226).

La posibilidad de producir una iluminación en el público o de descubrir la verdad de algún aspecto de la vida ya no está entre las cualidades del arte en la era de su reproductibilidad técnica. La protesta que elevaba el arte frente a las condiciones de vida desaparece al adaptarse al orden dado. Para Adorno, hasta la emergencia de la cultura de masas la cultura representaba el refugio espiritual de los hombres frente a un mundo hostil y una vida cotidiana condicionada por limitaciones de índole material. La huella que ennoblecía y elevaba a las obras de arte que integraban el acervo cultural provenía de individualidades que, a la par que contaban con una sensibilidad privilegiada para captar el espíritu de su época, disponían de aptitudes extraordinarias para plasmarlas en obras de arte capaces de dar amparo a las emociones del hombre común. Esos temperamentos individuales que con sus creaciones elevaban el sustrato cultural se ahogan en la época de la industria de lo simbólico, porque es precisamente el rasgo único e irrepetible lo que esta nueva configuración del campo artístico desdeña. Con el surgimiento de la industria cultural, la originalidad y la singularidad dejan de ser criterios que definen a las obras de arte para convertirse en obstáculos en el camino hacia la consagración de una creación estética.

“Lo-nuevo-siempre-igual” es el lema que para este autor mejor define los criterios que guían a la producción cultural capitalista. Asimismo, ya no es el goce estético, la expresión de la disconformidad o el sosiego que las obras de arte eran capaces de tributar lo que arrulla al hombre común ante una obra, sino que es el fetichismo de los bienes culturales lo que vuelve ávido de consumir cultura al público (10). Bajo la hegemonía de la industria cultural el interés por el arte ya no radica en su valor de uso sino que descansa en su valor de cambio; el gusto por ciertas obras de arte no se fundamenta en el goce estético sino en la avidez por capitalizar en atributos personales las cualidades de la obra. De este modo, los bienes culturales se transforman en fetiches y las personas se cosifican. Para el teórico de Frankfurt la sociedad moderna se convierte en “un reino de fetiches” (1966: 27).

Estas mutaciones trastocan profundamente la relación del arte con la sociedad (1966: 33) al tiempo que resienten tanto las relaciones entre los hombres como las relaciones del hombre con sí mismo. Los parámetros mercantiles se convierten en la medida que regula todos los vínculos, despertando un extrañamiento en el individuo hacia la esencia humana.

La cultura, como expresión eminentemente humana, cambia su talante crítico por una actitud conformista.

A juicio de Adorno las propuestas de la industria cultural ya no ofrecen la posibilidad de una experiencia estética, porque se ajustan a una fórmula, repiten una ecuación que les asegura la acogida del público. El secreto del éxito reside en el apego a una receta y en el ofrecimiento de productos realizados a imagen y semejanza del conjunto que integra la industria cultural. Entre los imperativos que no deben perder de vista los productores de bienes culturales se cuentan el de dar vida a objetos que no demanden esfuerzos de ningún tipo a quienes están dirigidos y el de facilitar su procesamiento por el público al máximo, con construcciones literales, sencillas, entretenidas, en fin, en conformidad con el orden establecido. Estas reglas responden a la función con que Adorno reconoce que el capitalismo carga a la industria cultural: alienar a las masas de modo de que no se cuestionen su función dentro de la estructura social y no contradigan el sistema capitalista. “Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia” (Horkheimer y Adorno, 1970: 174).

De este modo, el arribo de las inquietudes industriales a la cultura ha redundado en su castración, la ha neutralizado como praxis social. Desde la concepción de cultura de la que parte Adorno, el espíritu crítico y la contradicción les son constitutivos, y sus obras se expresan en una constante tensión entre el mundo espiritual y el material. La cultura, para ser cultura pura, debe emerger como una manifestación determinada por el mundo real, esto es, por la práctica material y las condiciones concretas de existencia, pero también como expresión de lo espiritual y lo ideal. Esta doble determinación de la cultura es lo que le impide caer en la fetichización y en la cosificación del mundo, mientras que su abandono exclusivo a una de estas dos determinaciones la vuelve indiferente al orden existente y la conduce hacia la renuncia de la intervención en la realidad. Es el apego a la dialéctica lo único que puede salvar a la cultura desde esta perspectiva, porque para Adorno la “dialéctica significa intransigencia contra la cosificación” (1973: 242).

### **Palabras finales**

Es difícil, desde la escena presente, juzgar el pensamiento que inspiró en los teóricos del Instituto de Frankfurt la revolución cultural moderna. Esta dificultad no sólo radica en el influjo actual de bienes y artefactos

culturales, superior al que dominaba en la época en que estos filósofos escribieron, ya que se trataba de un fenómeno incipiente, sino en que hoy la mayoría de nosotros ha crecido bajo la influencia de la cultura de masas y los productos de la industria cultural sin siquiera tener un registro consciente de ello. La gran brecha tecnológica que se ha abierto entre la primera mitad del siglo pasado y nuestra época, sin que este hecho haya provocado la anulación por completo de la capacidad crítica de la cultura, anima a tildar de fatalistas las apreciaciones de Adorno en torno a la cultura de masas; pero si consideramos las diferencias que persisten al interior de los colectivos que reflexionan sobre la cultura y las posturas apocalípticas que aún se encuentran en relación al mundo simbólico, los cambios culturales de la posmodernidad no parecen haber alterado los posicionamientos que los intelectuales adoptan frente a la cultura erudita y la cultura de masas, de modo que la explicación desde el fatalismo no resulta tan clarificadora. Si tenemos en cuenta que, aunque el capitalismo global torne impensable una configuración cultural hostil a la cultura de masas, son todavía hoy muy frecuentes las intervenciones de intelectuales que disputan la hegemonía a la cultura de masas con argumentos a favor de la cultura erudita, incluso utilizando los canales de la primera para ello, es probable que estas tensiones que se registran a lo largo de la historia entre los pensadores de la cultura respondan a diferentes modos de concebir y ejercer la práctica intelectual.

Para el caso de Benjamin y Adorno estas diferencias no sólo se hacen patentes al contrastar las valoraciones que las incipientes transformaciones de la cultura despiertan, sino al confrontar la manera en que estos asumen su rol intelectual.

Benjamin, por su lado, parte de una aceptación de las mutaciones acaecidas, y en lugar de ponderar los efectos que producen las innovaciones técnicas en el ámbito artístico y cultural desde los aspectos estéticos o las nociones estrictamente artísticas, interroga este hecho desde hipótesis sociológicas. Así, el foco se pone en las implicancias que los nuevos cambios producen a nivel social y no en las alteraciones que produce al interior del arte y/o la cultura. Las propiedades estéticas inherentes a las obras que se producen al calor de la industria cultural no inquietan a este pensador porque no deposita en ello las posibilidades emancipatorias del arte. Su postura parte de juzgar a la consagración de ciertas obras de arte como el efecto de luchas y disputas sociales por imponer jerarquías dentro de los materiales que integran el acervo cultural. Se trata de una mirada que se avoca a desnaturalizar las bases en las que se fundamenta la supuesta superioridad de ciertas obras para devolver al terreno de

las relaciones sociales y de la historia la discusión política que habilita la emergencia de la cultura de masas. Para Benjamin el nuevo escenario cultural que propician los desarrollos técnicos no representa un giro negativo sino que torna posible la conexión de las masas con la experiencia estética. Asimismo, la ruptura de los códigos estéticos que produce el mercado al imponer sus reglas dentro del mundo de la cultura pone en jaque todo el sistema de jerarquías que organizaba los bienes culturales y vuelve evidente la arbitrariedad que subyace a las distinciones que califican positivamente ciertas obras y descalifican a otras. En este sentido, la intervención de Benjamin no apunta a defender al canon cultural ni se propone velar por valores elevados y conceptos estéticos ortodoxos, sino que se plantea realizar una sociología de la cultura capaz de interpretar la nueva situación de la cultura a la luz de las transformaciones vividas, asumiendo una actitud más realista que moralista.

Adorno, en cambio, encara su práctica intelectual asumiendo un rol totalmente distinto: más que analizar e interpretar los cambios culturales opera como el crítico de arte, asumiendo una actitud legisladora y moralista. El tono de sus escritos es prescriptivo y normativo, sus opiniones se fundamentan desde argumentos y criterios artísticos. Si bien para este pensador el espíritu crítico de la cultura es una condición de sus posibilidades emancipatorias y políticas, hay en la sujeción del arte a reglas mercantiles un signo de despolitización y de conformismo que descalifica rotundamente a las nuevas creaciones artísticas como vehículos de la crítica y del goce estético. Desde esta mirada el arte sólo puede encarnar un gesto político cuando se gesta por fuera de los condicionamientos que plantea el mercado, de lo contrario se reduce a mera mercancía. Bajo la influencia del mercado, la impronta política del arte y de la cultura en su conjunto no puede ser más que negativa, antilibertaria y autoritaria. Este es el axioma que domina todo el pensamiento de Adorno y en virtud del cual no puede depositar en la revolución cultural moderna expectativas optimistas.

La configuración cultural actual y los ecos que produce la globalización en el campo intelectual no hacen más que confirmar lo paradigmático de las visiones de Walter Benjamin y de Theodor Adorno. Las reflexiones de los teóricos de Frankfurt que retomamos en este trabajo resultan interesantes porque nos acercan a las reacciones suscitadas entre los pensadores de la cultura en los albores de la industria cultural, pero también porque nos permiten constatar que las tensiones que estos autores protagonizan no han podido resolverse en el tiempo. De modo que las posturas aquí analizadas nos permiten abordar el contexto de la Escuela de Frankfurt

pero también son elocuentes sobre las reconfiguraciones que producen en el campo intelectual las transformaciones del escenario cultural en otros escenarios históricos.

Ciudad de Buenos Aires, 15 de noviembre de 2009.

### Notas

1- Benjamin advierte la imposibilidad de Fuchs de zafar de la moralidad burguesa para juzgar ciertas obras y con esta advertencia marca cierta distancia con algunos aspectos que subyacen al posicionamiento del coleccionista.

2- Son múltiples los sentidos que encierra este silogismo. También puede leerse en referencia a la guerra y a las atrocidades que posibilitó el desarrollo de la técnica como medio para el progreso.

3- Me permito transcribir una cita de Fuchs incluida en el trabajo de Benjamin que condensa de manera concreta y clara una concepción del arte no tradicional. El comentario se inspira en la escultura del período Tang y versa: "El completo anonimato de esos aditamentos funerarios, el hecho de que ni en un solo caso se conozca al creador individual de esas obras, es una prueba importante de que jamás se trata en ellas de vivencias artísticas particulares, sino del modo y manera en que la colectividad contempló entonces las cosas y el mundo" (1973: 132).

4- Con la llegada de las vanguardias artísticas, especialmente con las obras dadaístas, el choque que una creación artística es capaz de producir se radicaliza ya que "de ser una apariencia atractiva a una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil" (Benjamin, 1973: 51).

5- Solo los retratos guardan un resto de valor cultural en tanto inmortalizan seres queridos y sirven para recordarlos cuando éstos ya no están desde la perspectiva de Benjamin.

6- Es importante subrayar la inexistencia de prejuicios de parte de Benjamin hacia el dispositivo cinematográfico como tal en cuanto a su potencial crítico del *status quo*, para diferenciar esta mirada con la de Adorno, para quien el cine carece de potencial crítico *per se*.

7- Como se verá más adelante, la idea de fetichismo está más asociada en Benjamin a la concepción del arte clacisista que al arte de masas mientras que para Adorno es al revés.

8- A propósito del trabajo de Benjamin recién citado, Adorno disparaba en la misma carta: "Subestima usted la tecnicidad del arte autónomo y sobreestima la del dependiente" (1995: 143).

9- En una de sus cartas Adorno justifica su posición al respecto de la siguiente manera: "No es idealismo burgués mantener, conociendo y sin prohibiciones al conocimiento, la solidaridad con el proletariado, en vez de, como es una y otra vez nuestra tentación, hacer de la propia miseria una virtud del proletariado, que tiene él mismo la misma miseria y necesita tanto de nosotros para el conocimiento como nosotros necesitamos del proletariado para que se pueda hacer la Revolución" (1995: 144).

10- El uso del término "consumo" es deliberado; apunta a ilustrar el vínculo que el público entabla con la cultura de masas desde la concepción adorniana. Se trata de una relación con resortes utilitarios en varios sentidos: por un lado, porque el público encuentra en la propuesta de la industria cultural el estímulo necesario para afrontar los embates y la hostilidad que diariamente debe soportar; por otro lado, porque la actualización permanente del "catálogo" de la industria cultural obliga al público a mantenerse "a la moda" si se quiere evitar la muerte social, y es este mandato el que conduce a la búsqueda de más y "nuevos" productos en virtud del "consumo" al que los condena el tiempo.

## Referencias bibliográficas

Adorno, T. (1953). Moda sin tiempo. Sobre el jazz. En *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.

Adorno, T. (1995). Escritos sobre Walter Benjamin (1950-69). En *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

Adorno, T. (correspondencia) (1990). Benjamin y Adorno sobre Boudelaire (1935-38). *Punto de vista*, N° 39.

Adorno, T. (1966). Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído. En *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.

Adorno, T. (1973). La crítica de la cultura y la sociedad. En *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.

Benjamin, W. (1980). El surrealismo. La única instantánea de la inteligencia europea. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1970). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.