
La Estética en Walter Benjamin y Theodor W. Adorno
Rafael García Alonso, Universidad Complutense de Madrid

La estética deductible de los escritos de Karl Marx (1818-1883) se halla en buena parte ligada a la de Schiller. La aspiración a lograr el pleno desarrollo de las capacidades humanas choca con obstáculos históricos que pueden ser afrontados a través de la praxis revolucionaria. Quizás uno de los aspectos más fructíferos de las observaciones de Marx en su aplicación a la estética deriven de su insistencia en partir de la práctica real de los hombres y no de lo que creen estar haciendo. Ello invita al menos a un triple planteamiento metodológico: (a) estudiar en qué condiciones son producidas las ideas - incluidas las representaciones de las artes-; (b) analizar la situación social de los productores de tales manifestaciones y, (c) comprender que la producción artística conlleva la formación de sus destinatarios. Es decir que no sólo se produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Un tema decisivo para la sociología del arte y para el análisis del receptor.

La controvertida figura de Georg Lukacs (1885-1971) presenta en su periodo marxista una concepción de la obra de arte muy ligada a una concepción hegeliana de la historia como proceso unitario en que la cohesión significativa de la obra permite establecer un criterio de valor referido a la forma. El literato como observador omnisciente debe ser capaz de conducir la atención del lector de tal forma que al final el significado resulte coherente, acabado y palmario. También es posible elaborar un criterio de corrección respecto al contenido cuando se alcance un conocimiento profundo del proceso real de la historia y de cómo las contradicciones implícitas estarían destinadas a ser superadas.

Ya se mencionó como, por el contrario, Adorno descreía de la organicidad de la experiencia estética y tenía en cuenta la fragmentación como categoría central de la modernidad. Un aspecto del que era muy consciente su amigo, pero también frecuente antagonista teórico, Walter Benjamin (1892-1940) Sobre Benjamin influyen una variedad de puntos de vista teóricos. No sólo el marxismo -especialmente en proximidad con Bertolt Brecht- sino también su formación judía, el surrealismo, el cine, Max Weber, Heinrich Wöllflin o Georg Simmel. Consciente de la fragmentación y de la pobreza de la existencia moderna su obra formula un doble principio de recomposición. (1º) La recuperación de la tradición y de la experiencia permitiendo articular un hilo temporal que vincula el origen, el presente y el futuro concebido en clave teológica. (2º) La posibilidad de articular "imágenes dialécticas" en las que el fragmento aparece como miniatura de la totalidad, tal como ha sintetizado David Frisby. Apareciendo las figuras del coleccionista, del trapero, del flâneur... El método benjaminiano señala también que el pensar entraña no sólo la corriente de pensamientos, sino también su detención. Cabe volver a hacer presentes las cosas pasadas y al mismo tiempo despertar salvíficamente de los sueños propios del siglo XIX; hacer transparentes los mitos evitando la alienación tal como pretendió hacer al analizar los pasajes. Su análisis de las masas y de las fantasmagorías en las que éstas viven -y de forma notable, la concepción de la novedad como condensación de la falsedad de la conciencia- constituyen un ejemplo de la formación de sujetos para un objeto tal como habíamos visto en Marx.

En definitiva, Benjamin comprende que en la modernidad la experiencia se vive de modo discontinuo. Situación ante la que parece comportarse entre la lucidez, la fascinación y la nostalgia. En su célebre ensayo "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" (1933) Benjamin analiza tres planos: (a) el proceso de producción. Advirtiendo la crisis de la dicotomía entre original y copia. Señalando también la existencia de artes que son fruto del esfuerzo colectivo. (b) El proceso de recepción. Advirtiendo la importancia creciente de las masas así como la modificación de la relación de éstas con el arte. Se produce una modificación de los modos de percepción sensorial con una tendencia a la recepción táctil así como la aparición de una percepción para lo igual en conexión con la aparición de nuevas posibilidades de exhibición. (c) Modificaciones en la sensibilidad estética de época con la emancipación del arte frente al ritual, pero también con la pérdida del aura -un concepto en el que recrea observaciones de Simmel- y la posibilidad de politización del arte.

Si Benjamin tiene en cuenta la discontinuidad de la experiencia moderna, Theodor W. Adorno (1903-1969) critica la ideología de la Ilustración que había alimentado la reflexión estética de forma dominante. También para él la modernidad es el momento en el que la experiencia se empobrece en aislada vivencia. En su "Teoría estética" (1970) parte de la consideración de que la autonomía del arte puede ser aprovechada por el medio burgués para hacer del arte un motivo de distracción banal. La pretensión de crear mundos propios puede convertirse en una forma de eludir el mundo empírico. Sin embargo, es propio de las obras de arte auténticas la conquista de su autonomía. Es decir, el establecimiento de una vida sui generis que, gracias a su concentración, contrasta con la dispersión de lo puramente existente. Pero las obras de arte son también artefactos, resultados de poíesis, y tienen una dimensión también social, heterónoma.

Ahora bien, si el arte se relaciona con la realidad es por su capacidad de transformar en formas, y en problemas formales, la alusión a aspectos sociales. Son leyes formales lo que le son inmanentes pero esas mismas leyes pueden verse afectadas por los elementos materiales o de contenido. El arte debe, pues, ser capaz de vehicular la dialéctica autonomía / heteronomía. Lo propio del arte se orienta hacia lo que no él mismo -la dimensión social, la dimensión de lo inconsciente ...- supeditándose a la ley de la forma. Incluyéndose aquí la relación ambivalente de procurar atracción sensible incluso mediante el dolor. Específicamente en la modernidad es relevante enfrentarse a la ilusión de un arte de esencia orgánica. De ahí también que Adorno se oponga a la reducción del universo cultural -y por tanto, también del arte- a mercancía. Se recomienda, pues, el enfrentamiento a la razón instrumental y, en ese sentido, un arte negativo; capaz de introducir la disonancia en un universo aparentemente armónico. Algo opuesto al arte que se ofrece como consuelo de una vida detestable. Por eso, apoya el arte que no se entrega cómodamente al receptor sino que constituye un enigma al borde de la ininteligibilidad. En un mundo donde reina la alienación y la cosificación es necesario un arte perturbador, reacio a convertirse en mera distracción, como ya denunció Nietzsche.

Además de la racionalidad formal y la racionalidad instrumental Adorno habla de una racionalidad mimética presente en el campo de la literatura y de las artes plásticas que debe ser capaz de conjuntar la realización de un contenido espiritual con formas de aparición sensible tal como sucede a través de sonidos, imágenes, palabras. En efecto el arte es un "conjunto significativo de la apariencia" y en el trabajo del artista es esencial el proceso creativo concebido como conjunción dialéctica entre lo espiritual y lo

sensible. Un desarrollo que, a juicio de Adorno, debe resistirse a la tentación de perseguir una totalidad predefinida quedando por tanto abierta la obra artística a la aparición de modificaciones a lo largo del proceso artístico. En ese sentido –y acudiendo por nuestra parte a un ejemplo de Adorno acerca de la música- Adorno considera como casos de rígida racionalidad formal aquellos en los que el compositor dodecafonista está tentado a predeterminar la obra sin variación posible en su construcción. Tal aspiración es una ilusión condenada al fracaso que, además, ahoga la dialéctica creativa.

De singular importancia en la estética de Adorno es la distinción entre arte mercantilizado y arte auténtico. Continuando la estela de Benjamín, Adorno condena el primero debido a su contribución a empobrecer la experiencia mediante la regresión del espectador. Ésta consiste, en buena parte, en alentar la impotencia crítica de los receptores conduciéndoles a la búsqueda de mero entretenimiento así como de fomentar la "pasión de palpar" que reduce impudicamente la distancia entre obra de arte y observador. Recordemos, a este respecto, que Benjamín había definido el aura como "la manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que pueda estar" y, consiguientemente, con el establecimiento de una distancia entre la obra y el espectador. La actitud contemporánea respecto del arte fomenta su conversión en un bien de consumo reducido a mero fetiche puesto al servicio de la adquisición de prestigio, o de mostrar el estar al día. En definitiva el burgués pretende obtener algún tipo de beneficio de la obra de arte, en vez de olvidarse de sí mismo perdiéndose en la experiencia estética. La obra de arte pierde, en esas circunstancias, su carácter diferencial y se convierte en una cosa más entre las cosas, en una mercancía. En sentido contrario, y merced al desarrollo de progresos intraestéticos, el arte puede volverse contra la sociedad alienante convirtiéndose en anticipo de un mundo posible. A este respecto resulta evidente el carácter normativo de la estética de Adorno en la que es central la pretensión de ser acorde con el propio tiempo. Buena muestra de ello es que la obra moderna por la que Adorno se interesa renuncia a la pretensión de perennidad reconciliándose con "lo efímero de la vida" y adopta una "concepción modesta de la verdad ya no supuestamente duradera en su abstracción, sino consciente de su núcleo temporal" (46) Por otra parte, en su negación del mundo alienante Adorno recomienda lo que podría denominarse "negatividad" de la obra de arte merced a cuatro categorías fundamentales. (a) El carácter ficticio, ilusorio, irreal de la obra de arte; (b) el displacer que puede provocar como una forma de mostrar resistencia y diferencia frente al afán homogeneizador del mundo alienado; (c) La voluntad de introducir la disonancia perceptiva por medio de distintos recursos entre los que sobresale su admisión de lo fragmentario frente a la ilusión de conseguir la organicidad completa de la obra; (d) La enigmaticidad en la medida en que la obra no se brinda al receptor como un producto fácilmente digerible sino que, por el contrario, le incita –como había anticipado Benjamín- a una interpretación en la que el receptor adopta un papel activo. Esto es, por ejemplo, lo que ocurre con las parábolas de Franz Kafka a quién tanto Benjamín como Adorno dedicaron diversos escritos.
