

La Ductilidad de la Estética Marxista: El Diálogo Benjamin - Lukacs *

Juan Alegría L.

Sobre la Estética Marxista

Casi tres décadas separan las muertes de Georg Lukács y Walter Benjamin. El primero reconocido como creador sistemático, y el segundo un visionario místico. Dos formas de entender y ejercer la crítica marxista, que contienen particulares visiones y enfoques del proceso estético.

La expresión “estética marxista” puede inducir a error, ya que no hay una estética marxista monolítica común a todo el pensamiento marxiano; por el contrario, lo que se designa como estética marxista es un conjunto de ideas e interpretaciones del arte y la sociedad que reconocen su origen en las doctrinas de Marx y Engels. A través del tiempo, la estética marxista ha demostrado una rica ductilidad, fenómeno que se opone al sofocante dogma del determinismo económico o la coacción política de los regímenes comunistas. Benjamin y Lukács conocieron y enfrentaron en carne propia la rigidez de la ortodoxia: su difícil relación con el poder, la constante crítica a lo establecido y sus aportes a la historia del arte, son algunos de los elementos que en variadas ocasiones los enfrentaron con los círculos de poder. A través del estudio y reflexión de estos dos teóricos, es posible develar una rica red de significaciones en relación con la problemática de la estética marxista: la transcendencia de la obra; el papel que debe jugar la crítica marxista en el desarrollo del proceso revolucionario; y el pensar una teoría del arte con características revolucionarias plantean enfoques de un vital interés. A partir del estudio de estas dos concepciones de entender el arte, se articulan encuentros y disonancias, pero que tienen su diálogo en la teoría no aurática de Benjamin y la teoría de la particularidad por parte de Lukács.

WALTER BENJAMIN.

El Lenguaje y la Creación

Proveniente de una familia judía, benjamín nació el 15 de julio 1892, en la ciudad de Berlín. En sus notas autobiográficas de “Crónica Berlinese”, se definió a sí mismo como “un hijo de la burguesía”¹. La familia de Benjamin tenía un comportamiento de estilo liberal con respecto al culto judío; aunque conservaban ciertas tradiciones. Si bien, Benjamin manifestaba cierta simpatía con el judaísmo de sus padres, tenía una actitud displicente frente al tema. En el verano de 1912, mientras Benjamin compartía vacaciones con sus amigos judíos Tuchler y Sachs, fue cuando conoció y se acercó a la tradición del judaísmo. Esta incursión se vio reforzada por la estrecha amistad que lo unió con Gerhard Scholem². Lo que a Benjamin le atraía del judaísmo, no era la causa judía; sino la cultura, la tradición y la teología del pueblo hebreo.

Una de las principales características del pensamiento de Benjamin, es la fusión entre marxismo y la tradición del judaísmo, particularmente en lo que refiere al

papel que juega el lenguaje y su relación con el mundo. Para Benjamin el lenguaje “es el principio que tiende a la comunicación de contenidos espirituales”. Inserto en una dinámica similar, la cábala (corriente hermética del misticismo judío) trató de encontrar una lengua que se aproximará a la de Adán. Esta corriente mística intentó una comprensión simbólica de la Torá (libro de la ley de los judíos), partiendo de la base de que la creación del mundo fue un fenómeno lingüístico. Interpretando los postulados de ciertas corrientes cabalísticas, Benjamin plantea la idea de un primer lenguaje adánico, en el cual existía la posibilidad de comunicar la espiritualidad de las cosas. Sin embargo, producto del pecado original, esta lengua se perdió produciéndose una confusión Babelica, de la cual es origen la multiplicidad de idiomas que se hablan en la actualidad. Al retomar el mito del Génesis Benjamin reflexiona sobre la capacidad creadora del lenguaje. Como queda establecido en el mito de la creación, el lenguaje se presenta en la tradición judía como el acto que inicia e instaura los elementos que conforman el mundo y el universo; hay que recordar que en el relato del Génesis la palabra se nos revela como el elemento esencial en el acto de la creación: “ *Al principio, Dios creó el cielo y la tierra. La tierra estaba desierta y sin nada, las tinieblas cubrían los abismos, mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: haya luz, y hubo luz*”³. Para Benjamin, el lenguaje como fenómeno universal designa a los elementos animados e inanimados de la naturaleza; en este sentido, no existe suceso o cosa que en cierto modo no forme parte del lenguaje.

El análisis de Benjamin distingue tres planos del lenguaje, los cuales se estratifican de acuerdo a una categoría especial: el lenguaje creador divino, el lenguaje adánico y el lenguaje mudo de las cosas. El primero es el lenguaje de dios, en el cual la palabra crea inmediatamente las cosas; el segundo es el lenguaje del puro conocimiento, mediante el cual se le asignan los nombres a las cosas; y el tercero es el lenguaje mudo de las cosas. Benjamin añora la recuperación de un primer lenguaje, una especie de síntesis entre el lenguaje creador, adánico y el lenguaje de las cosas, donde las palabras expresen la esencia espiritual del que habla, y también la esencia de aquello de que se habla: se trataría de un estado ideal del lenguaje. Este estado del lenguaje que añora Benjamin, contrasta con los elementos de juicio y abstracción que caracterizan el lenguaje actual de los hombres. Actualidad del lenguaje que para Foucault se determina como la muerte del hombre: la capacidad autónoma del lenguaje y sus altos niveles de abstracción, determinan que en la literatura el hombre desaparece en favor del lenguaje. El ser humano ya no puede comunicarse; de esta forma, lo que denotaba la esencia del hombre, hoy en día lo aleja de su condición política: en sentido aristotélico, el animal que actúa a través del diálogo.

La importancia del lenguaje para Benjamin se materializa en la poetización de la forma que adquiere su filosofía. A partir de su célebre ensayo “metafísica de la juventud”, comienza un proceso de depuración literaria de su lenguaje. En forma posterior, inserta el silencio como parte fundamental en la articulación de sus ideas.

La Alegoría

Benjamin es el gran lector alegórico de la modernidad, esta particularidad caracteriza su ruptura y diferenciación con la estética marxista. Mientras Benjamin realiza una lectura del arte desde la alegoría, el realismo socialista (la estética marxista ortodoxa) plantea una mirada exclusivamente que remite a las condiciones sociales, políticas, económicas etc., donde se origina la obra; lo que se traduce como una especie de realismo monolítico; que tiempo después se conoció

como realismo socialista: *“la expresión de realismo socialista se adopta en el primer congreso de escritores soviéticos celebrado en agosto de 1934. En este caso no se trata de recomendar a los escritores el empleo de un estilo especial, sino de determinar el fundamento artístico de toda creación autorizada. En realidad es el triunfo definitivo y la extensión a todo el dominio cultural de este espíritu de partido⁴.”* En este sentido, los postulados de Benjamin se alejan bastante de la clásica teoría marxista. Lo cual determina, que la estética de Benjamin se lee desde la alegoría, y la estética marxista ortodoxa⁵ deviene o degenera en una especie de realismo heroico. (el realismo heroico fue un proceso encabezado por la AKHRR, Asociación de los artistas de la Rusia Revolucionaria).

Hasta ahora, hemos tratado de diferenciar la polaridad de la alegoría y las concepciones marxistas clásicas. ¿Pero cuál es el significado de una lectura alegórica?, ¿cómo entiende Benjamin el significado de la alegoría?. En términos generales, por alegoría se entiende un conjunto de metáforas o bien como una metáfora continuada. La segunda definición se ajusta a la concepción que tiene Benjamin de la alegoría, ya que esta continuación de la metáfora, logra la creación de un mundo narrativo propio. Etimológicamente la palabra alegoría proviene del griego “allos”, otro; y agoreúo: hablar públicamente. Algunos críticos traducen la alegoría, como un pronunciar de otra manera. En Benjamin la alegoría es una especie de traducción, donde convergen procesos de corporeización y descorporeización: se clarifican ideas y conceptos en forma material, pero a la vez se produce una inmaterialidad, donde surge una cierta indiferencia frente a una determinada obra: *“tomando como ejemplo el drama barroco alemán, Benjamin llevó a cabo un minucioso trabajo que resalta la tendencia de la desvalorización de los materiales, la cual lleva a que en la representación alegórica se llegue a “algo otro”.* Para él la alegoría se asocia con las prácticas de desnudamiento de las cosas sensibles, de rigidez, de desmembramiento y de privación del alma. ⁶” La ruptura y el carácter escriturario de las alegorías le permiten a Benjamin elaborar una lectura de la modernidad de una gran originalidad. El carácter escriturario de la alegoría se manifiesta en “el discurso del otro”; acción cuya característica es transmitir una idea no mostrada en la imagen.

Sin duda, el gran tema en Benjamin es “la modernidad” y por cierto, se destaca como su gran lector: *“Benjamin inspeccionaba minuciosamente, como un detective, todo lo que le rodeaba. De esta forma, se fue adentrando en los mitos, símbolos y alegorías del pasado. Y le saltó un temor: que la modernidad borrara todo ese pasado⁷”.* La modernidad se determina como el tiempo del ahora; en cual el pasado se asimila a la caducidad. La modernidad se dispone también como el tiempo de la mercancía, donde la figura de la prostituta se transforma en su alegoría. En los escritos de Benjamin la prostituta aparece en calidad de habitante de los umbrales de la ciudad, entre el sueño y la vigilia. La prostituta pertenece a lo sombrío; no está en ninguna parte: son habitantes de los pasajes, que por su configuración median entre la calle y el sistema. En la figura de la prostituta, la mercancía busca mirarse a sí misma: la barbarie del capitalismo encuentra su corporeidad.

En los zócalos de la modernidad la prostituta aparece acompañada de la “lesbiana”, figura reconocible por Benjamin en la poesía de Baudelaire, y que tiene su eclosión en la modernidad: *“el siglo diecinueve comenzó a utilizar a la mujer, fuera de la casa y sin miramientos, en el proceso de producción. Predominantemente lo hizo de una manera primitiva; la colocaba en fábricas. En el curso del tiempo tenían que aparecer en ella rasgos masculinos”⁸.* También la lucha política favoreció a la aparición de rasgos varoniles en la mujer, por ejemplo, en la célebre pintura de Delacroix “La libertad guiando al pueblo”, se aprecia en el centro del cuadro, la

figura de la mujer enarbolando la bandera de la patria revolucionaria: Eva se libera de coerción histórica del padre.

En la utilización de la alegoría, la figura del flaneur (habitante de París del siglo XIX) se destaca también como parte importante en el corpus teórico de Benjamin. Y está directamente relacionado con el pasaje y el umbral. En los pasajes se ubicaban las tiendas y comercios más elegantes de la sociedad burguesa; lugar predilecto para la mercancía. Característica importante del pasaje es servir de refugio al flaneur: paseante solitario y observador. Las estrechas calles se proyectan como una nueva invención del lujo industrial, lugar favorito de fumadores, prostitutas y resumidero de todos los precarios empleos. Para el flaneur el bulevar es su vivienda, las placas deslumbrantes de los negocios son especies de pinturas y los kioscos son sus bibliotecas. Benjamin reconoce en Baudelaire el paradigma del flaneur, que convierte su mirada errante en poesía. A través de la mirada alegórica y melancólica Baudelaire se sitúa en el umbral de la ciudad, como de la clase burguesa. Ninguna de las dos lo ha dominado, su refugio es la multitud. El flaneur pertenece a la bohemia, atraído por lo divino y lo diabólico se relaciona en entera complicidad con la prostituta.

La Teoría del Arte no Aurática

Una de las obsesiones que más le atraen a Benjamin lo constituye “la reflexión estética”, en este sentido, el análisis del cine y la fotografía constituirán ejes centrales de su pensamiento. Pero lo que define y distingue la crítica de Benjamin es el estudio de conceptos y objetos nuevos en el panorama del arte: reproductividad técnica, valor expositivo, percepción masiva, aura y autenticidad son los elementos que conformaran su teoría estética. Benjamin plantea una reflexión sobre la “caducidad de la obra de arte” y de los valores que sustentaban la idea tradicional de la estética. Se trata de observar desde una perspectiva marxista los cambios ocurridos en la sobreestructura, consecuencia dialéctica de las profundas transformaciones producidas en la infraestructura.

La materialización de las reflexiones de Benjamin se concreta en la tesis “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”: *“Benjamin elabora las categorías de una teoría estética que abandona definitivamente el concepto tradicional de arte. Colocándose en una perspectiva que abarca eras y siglos, define el arte desde la antigüedad hasta nuestros días, desde el punto de vista de su origen en el culto”*⁹.

En este sentido, la obra de arte en su condición de autónoma y recibida en su unicidad en un modo contemplativo, conserva las implicancias teológicas que determinaron su origen y vida. Benjamin define a este proceso como aura; momento que se especifica como la manifestación irrepetible de una lejanía: la obra de arte trae desde muy lejos todos los sucesos que la envuelven. Es una especie de síntesis de todas las referencias exteriores que la construyen. La obra de arte como objeto singular revive las experiencias adheridas con el tiempo, y las hace percibir como ocurriendo “aquí y ahora”. La reproducción técnica destruye esta singularidad, y elimina la relación de existencia y contemplación entre obra y espectador. El sujeto modifica la percepción visual, tiende a superar la singularidad de la obra en favor de la masa.

El aura otorga al arte una función ritual, su autenticidad se origina en la construcción del culto que le dio origen. Parafraseando a Heidegger la obra cuando se exhibe en una exposición revive su ritual de creación en su establecer: *pero este establecer es esencialmente distinto del establecimiento en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua, la representación de una*

*tragedia en el festival. El establecimiento es, como tal, en el sentido de la consagración y la gloria*¹⁰. La reproductividad técnica vendría a emancipar a la obra de su existencia ritual. En la medida que la obra de arte se emancipa de su culto, se abren posibilidades para acrecentar su valor exhibitivo; este despliegue de la obra predomina en la época moderna, en detrimento del valor artístico.

Si bien, la reproducción técnica libera a la obra del ritual, su emancipación no es completa, pues el mercado determinará una nueva cadena de sujeciones y rituales. A partir del análisis “del cine y la fotografía”, Benjamin analiza como el actor, renuncia a su aura, debido al extrañamiento frente al mecanismo cinematográfico. En respuesta a la atrofia del aura que produce la reproducción técnica, el cine responde con una construcción artificial: se edifica una especie de fantasía y celebridad alrededor del actor, donde muchas veces su personalidad queda reducida a la mera mercancía. El cambio que se produce entre espectador – obra, en la era de la reproductividad técnica modifica, la relación de la masa con el arte, produciéndose lo que Benjamin denomina la dispersión de las conciencias. En definitiva el cine posee la especial condición de concebir la actitud crítica y la disipación.

La Estética Fascista

En plena guerra y con el fascismo avanzando por toda Europa, Benjamin decide escapar de la barbarie e inicia un trágico y último viaje. En la segunda quincena de agosto de 1940, Benjamin llega a Marsella, después de infructuosos intentos de huir de los agentes nazis. Tras obtener en el consulado norteamericano su visado para los Estados Unidos, se prepara un plan para salir ilegalmente de Francia. Posteriormente, en el puesto fronterizo español de Port Bou, Benjamin encontrará la muerte después de ingerir una fuerte dosis de píldoras de morfina. De esta manera, termina la vida de uno de los más celebres críticos de la literatura alemana: *“alguien ha dicho, con acierto, que fue “un suicidio de la sociedad”. Puede que fuera el muerto que Europa necesitaba*¹¹. En este sentido, la muerte de Benjamin se constituye como una poderosa señal o acontecimiento que nos previene de los peligros del fascismo.

Parte importante del trabajo de Benjamin consistió precisamente en develar las estrategias que el fascismo utilizaba para generar su poder. En esta lógica, la pregunta que Benjamin se realiza es ¿cuál es la diferencia o similitud entre las concepciones del arte marxista y la estética fascista?, la respuesta la encuentra en el aura. Los modelos estéticos del fascismo y el marxismo coinciden en el modo de enfrentar la obra, su lectura de obra es desde una aproximación aurática. En esta lógica, la crítica de Benjamin es de un profundo cuestionamiento a la idea tradicional de arte; el culto a la obra y la idea de genialidad artística. Benjamin arremete contra la idea de poseer un especial talento para la producción artística, ideario que Kant desprende de un origen divino y lo trasunta de una especial generosidad de la naturaleza, similar a un peculiar derecho de nacimiento. De lo anterior, se determina que la teoría de lo sublime, y su fascinación frente al poder o la inmensidad, engendre en su interior uno de los principales elementos del fascismo “el culto al poder”. Precisamente, el término fascismo proviene de la expresión latina “fasces”, que significa atado en latín y que remite al símbolo de una hacha rodeada de cuerdas, que simbolizaban la autoridad y el poder del antiguo imperio romano.

Benjamin avizora en la estética fascista, una serie de elementos que lo conectan con el culto a la obra de arte y su condición mortuoria: el gusto por la antigüedad

clásica, el culto al cuerpo y la belleza, la fascinación por las máquinas, el militarismo, la idea de lo apoteósico y sublime, y el culto a la personalidad configuran sus principales elementos. También hay que agregar los grandes movimientos de masas, como fenómenos que sustentan el corpus de fascismo: *“en este punto Benjamin asocia la idea de masa a las imposiciones del fascismo y el interés que tiene éste en organizar, salvar y dirigir a las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de propiedad. En lugar de emancipación, el fascismo ha hecho suya la tarea de fascinar a las masas¹²”*. Los grandes desfiles festivos, las enormes celebraciones deportivas, y la guerra como fenómeno de masas convierten a éstas en protagonistas de su propia autoalienación.

El fascismo procura que las masas se expresen, pero en función de las históricas condiciones de propiedad y la imposición del culto a un caudillo. Lo que desemboca finalmente en un esteticismo de la política; lo que conduce fatalmente a un solo punto, “la guerra”. La conflagración es la acción que hace posible dar una dirección a los grandes movimientos de masas, conservando las condiciones de propiedad. Desde la técnica se movilizan todos los medios pertinentes sin cambiar la base o infraestructura de la sociedad. Esta fascinación por la guerra, se remonta según Benjamin al manifiesto del movimiento futurista de 1909: *“ nosotros queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo -, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer. Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer, por la revuelta; cantaremos las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas¹³”*. En palabras de Benjamin, el fascismo arrastra consigo a las masas a la más profunda enajenación, donde éstas dejan de expresarse a sí mismas, y solo lo hacen por sí mismas, en una especie de acto reflejo y no reflexivo.

La destrucción y la autodestrucción son los ejes centrales en los que se mueve la estética fascista, así como Bonaparte escribía incendiarios panfletos para exaltar el heroísmo de sus soldados, Hitler y Mussolini escriben también sus manifiestos guerreros: *“Bonaparte dice: “el águila con los colores nacionales volará de campanario en campanario hasta las torres de nuestra señora”. Mussolini lo imita: “sembraré la Europa con un bosque de bayonetas; y Hitler repite: “ Haré rodar las cabezas marxistas sobre la arena”. Las mismas frases guerreras de destrucción envueltas en elegantes cajetillas de palabras para producir sugerencias, atracciones, estímulos, etc. Para dominar a la muchedumbre ¹⁴”*.

El poderío de la estética fascista, se materializa en una forma muy clara en la arquitectura. Hitler se veía a sí mismo, como un artista, gustaba de la pintura, la música y por cierto de los grandes edificios. El prototipo de las construcciones fascistas es lo colosal y monumental, la arquitectura empequeñece al espectador para causar su admiración; en este sentido, las construcciones neoclásicas proporcionan parte importante de la imaginería nazi.

La barbarie y la catástrofe que Benjamin predijo, finalmente lo arrastran y conducen a la muerte, sin embargo, sus aportes a la estética marxista son de un alcance insospechado. Convencido de la caducidad de los tradicionales conceptos de aura y genialidad, amplió el campo de espacio operativo para pensar una nueva forma de arte.

GEORG LUKÁCS

Escritor Polémico

La muerte de Georg Lukács el 4 de junio de 1971, a la edad de 86 años, fue tratada de variadas formas por los medios de comunicación: *“el diario Pravda publicó una nota de cinco líneas, el Deutschland disimuló la noticia tras once renglones de columna; por el contrario, Le Monde imprimió una página. El escritor francés André Wurmser escribió un homenaje en la primera página de L’humanité, y todos los periódicos germanoparlantes occidentales dedicaron páginas enteras a este acontecimiento¹⁵”*. Sin duda, la figura de Lukács genera resistencias, crítico polémico ha despertado las más variadas lecturas en el interior de la tradición de la crítica marxista. Su concepción política esta integrada por una amalgama de elementos contradictorios, entre los cuales se destacan: la teoría de una dictadura democrática y al mismo tiempo una postura ultraizquierdista, una simpatía particular por Stalin, elementos sindicalistas y anarquistas. En su artículo “La misión moral del partido comunista”, Lukács defiende una subordinación del partido a la expresión del proletariado. Con esta sumisión del partido a la voluntad del pueblo, se aproxima a las posturas de Rosa Luxemburgo¹⁶, alejándose del verticalismo de Lenin. Lukács manifiesta un desprecio hacia cualquier tipo de burocracia de partido, al respecto elabora dos definiciones trascendentales en su definición política: el partido como organización y a su vez portador activo de la conciencia de clase, en su forma histórica. Ideas que se materializan en “Historia y conciencia de clase”. En la citada obra, Lukács reitera la tesis de la conciencia de clase, como ética del proletariado y la fuerza moral en la encarnación del partido. La conciencia ética se transforma de esta forma, en un concepto político.

Otro concepto medular de Historia y conciencia de clase, es la categoría de la “totalidad”, y su relación con el desarrollo de la conciencia social. Para Lukács, la conciencia de clase es la reacción racionalmente adecuada que se atribuye a una determinada situación típica del proceso de producción. La actuación de clase como totalidad esta determinada en última instancia por esa conciencia. Otro concepto importante, es el “partisano”, que involucra directamente la relación de partido, dirigente y clase. La noción de partisano tiene sus orígenes en la época premarxista de Lukács: *“En el proceso dinámico de la emancipación del proletariado, Lukács asignaba un papel secundario a los dirigentes políticos del movimiento obrero, especialmente, cuando se trataba de dirigentes de partidos políticamente institucionalizado, es decir de funcionarios de partido ¹⁷”*. En términos generales, el partisano tiene la misión de construir el socialismo alejado de las prácticas burocráticas.

Los antecedentes históricos, ponen en evidencia la difícil relación de Lukács con la oficialidad, su ingreso al partido comunista Húngaro en 1918 y sus posteriores publicaciones en el órgano central del mismo “Vörös Vjsaj” (periódico rojo) como sus subsecuentes escritos “Acerca de la cuestión del parlamentarismo” o las polémicas tesis de Blum (en la que desarrolla el concepto de dictadura democrática) le acarrearán constantes controversias por parte de la oficialidad, hay que destacar sus polémicas con Lenin, debido a la permanente crítica que realiza Lukács de la burocracia bolchevique. Posteriormente, se agregan los ataques que recibe por parte de Jozsef Darvas, Ministro de Educación de Hungría. Lo anterior influirá profundamente en Lukács, que dejará la política contingente; relegándose a la reflexión y concretización de su principal obra “La Estética”.

El Sistema de Señalización 1'

Treinta años demoró Lukács en elaborar su tratado de estética, a la par con una serie de estudios sobre el proceso artístico y la teoría del reflejo. La obra de Lukács se enmarca en la tradición de los grandes sistemas filosóficos, como la crítica del juicio de Kant, y la estética de Hegel. Dos son los elementos centrales de su estética: reflejo y particularidad. El proyecto de Lukács consiste no solo en un particular enfoque marxista del arte, sino es un esfuerzo titánico por sistematizar la disciplina estética, partiendo desde la poética de Aristóteles. El trabajo de Lukács se enmarca dentro de un proceso de renovación del marxismo y la dialéctica.

La gnoseología marxista, parte de la base, de que el conocimiento es el reflejo de la realidad objetiva en el cerebro del hombre y en la cual la conciencia del sujeto recibe a través de representaciones el reflejo de la realidad; de las cuales se produce con mayor o menor exactitud los rasgos de los objetos: *“la teoría materialista del reflejo hace distinción entre conciencia y materia, entre el conocimiento y el objeto conocido; pero al mismo tiempo, rechaza la oposición absoluta entre uno y otro término, por cuanto en la conciencia humana se refleja la realidad objetiva y la propia conciencia es una propiedad de la materia¹⁸”*. Este hecho fundamental, de la relación entre la conciencia y el ser, se aplica asimismo al reflejo artístico de la realidad. Para Lukács la teoría del reflejo tiene su origen en el materialismo dialéctico, en las obras de Marx, Engels, Lenin y Stalin. El reflejo artístico, parte de los mismos supuestos que cualquier reflejo del mundo, su carácter peculiar es que busca un camino distinto para materializarse. En la búsqueda del origen del reflejo artístico, Lukács buscará respuestas en la psicología de Pavlov y la antropología de Gehlen. La pretensión de Lukács consiste en insertar entre los reflejos condicionados (sistema de señalización 1) y el lenguaje, (sistema de señalización 2) un tercer sistema; propio del arte y la reflexión estética, el cual se señala como sistema de señalización 1'. Las características de este sistema aparecen en la vida cotidiana: en la manifestación de la risa, el silencio o en una simple mirada. La peculiaridad de este sistema, es la tendencia a rebasar el detalle, y a superar la singularidad del sistema 1. Otra tipicidad del sistema 1', es su capacidad para construir generalidades (al igual que el lenguaje). Para Lukács el sistema 1' alcanza su plenitud en el sistema arte. En este sentido, Lukács entiende la estética como una genética de la sensibilidad.

En el estudio del sistema 1' Lukács encuentra una de las diferencias principales entre estética y ciencia. En el reflejo científico el comportamiento del sujeto es desantropomorfizador, donde la importancia la tiene el en sí del objeto. Por el contrario, en el reflejo estético (sistema 1') el comportamiento es antropomorfizador; lo que implica que el objeto adquiere una vital importancia para el sujeto. Esta peculiar capacidad del reflejo estético, sitúa al arte como elemento privilegiado en la reproducción del mundo y el medio más idóneo para recoger las expresiones de las relaciones del hombre con su realidad.

La Categoría de la Particularidad

En el proceso de apropiación de la realidad, intervienen tres categorías: la singularidad, la particularidad y la generalidad. La unión de las anteriores categorías, es indispensable en el proceso de objetivación de la realidad, para Lukács la importancia de estas categorías lo explicita en la siguiente forma: *“No son puntos de vistas desde los cuales el sujeto contemple la realidad, o acaso perspectivas que introduzca en ella; son, por el contrario, acusados y destacados rasgos esenciales de los objetos de la realidad objetiva, de sus relaciones y vinculaciones, sin cuyo conocimiento el hombre no puede ni orientarse en su mundo circundante, por no hablar ya de dominarlo y someterlo a sus fines¹⁹”*. En la

En oposición a los planteamientos de Lukács, Benjamin desarrolla una profunda crítica a la idea tradicional de arte. Su reflexión sobre la hora fatal del arte y los antiguos valores que la sostenían, se resumen en su teoría no aurática. Si bien, Benjamin parte sus análisis desde el materialismo histórico, sus resultados son completamente distintos a los de Lukács. El ejercicio de Benjamin consiste en desmontar a la obra de arte de su ritual o en otras palabras de su aura. La unicidad que acompañaba a la obra a sufrido un golpe mortal, debido a la aparición de la reproducción técnica del arte (el cine y la fotografía), en esta lógica la obra importa ya no como ente sagrado, sino como ruina: se trata de percibir la obra como no perteneciente a la historia, de buscar el origen de su lenguaje perdido; ya que la ruina no puede ser reconocida en ninguna representación o símbolo, esta se revelará solo al espectador en su carácter alegórico. Aquí surge la principal diferencia entre Benjamin y Lukács, el primero opta por la alegoría y el segundo por la obra simbólica: *“la diferencia entre la representación simbólica y la alegórica consiste en que esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible²²”*. En el sistema de Lukács la obra simbólica es la adecuación antropomorfizadora del arte autónomo (característica principal del arte moderno). Para Lukács la negatividad de la alegoría, consiste en que transforma la apariencia en concepto y el concepto en imagen, de esta forma, el concepto se encuentra limitado en la imagen, siendo esta última el interlocutor válido. En este punto, Lukács aclara el papel reaccionario que ocupó la alegoría bajo las premisas del arte medieval, ya que la iglesia a través de la alegoría pretendía hacer explícitos las ideas o textos de la iglesia. Esto se traducía en imágenes que negaban la realidad o que se fundaban en mitos bíblicos. Para Lukács la alegoría representa una dualidad: manifiesta una realidad trascendental y otra sensible, instalando un mundo o una estética desantropomorfizadora.

ALEGORIA APARIENCIA CONCEPTO IMAGEN

MUNDO DESENTROPOMORFIZADOR

La estética simbólica se manifiesta para Lukács por antonomasia en forma antropomorfizadora: la idea que se representa en una imagen, es infinitamente activa e inalcanzable, no limitada. Aquí la idea adquiere un sentido de totalidad o generalidad, que nace de la particularidad de la obra de arte.

SÍMBOLO APARIENCIA IDEA IMAGEN

MUNDO ANTROPOMORFIZADOR

Esta supremacía del símbolo por sobre la alegoría, para Benjamin corresponde a una confusión provocada por el romanticismo, que en busca de un conocimiento deslumbrador del absoluto, encontró en el símbolo la inmediatez del goce estético. Para refutar la supuesta supremacía del símbolo, Benjamin encuentra en la

categoría del tiempo relaciones significativas para develar la importancia de la obra alegórica: *“Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hippocratica de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en su rostro; o, mejor dicho: en una calavera 23”*.

En definitiva, el diálogo Benjamin –Lukács, revela una forma distinta de ejercer la crítica marxista, y se aproxima en la dinámica de elaborar una teoría revolucionaria, donde el arte es un elemento secular y se construye como medio central de la revolución política. La categoría de la particularidad no-solo es un reflejo estético de la realidad, su aporte principal, consiste en plantear al sistema arte como el medio más idóneo para manifestar la condición de caducidad del capitalismo y al mismo tiempo manifestar los intereses y avances de los sectores progresistas; por otra parte, la teoría no aurática siembra su confianza en que los medios de reproducción técnica y su imagen infinitamente más significativa que la obra clásica, logren en las masas una especie de catarsis política.

Si bien, los procedimientos o metodologías de Lukács y Benjamin los conducen a resultados contradictorios, sus aportes a la reflexión estética, son de un alcance ilimitado. En lo referente a su relación con la estética marxista, la originalidad de sus ideas los destaca como parte fundamental de su corpus. Lejos de acotar un espacio teórico, los planteamientos de Benjamin y Lukács abren nuevas posibilidades de debate y reflexión. Sus ideas se enmarcan en los esfuerzos del constructivismo, el suprematismo, Trotski, Brecht, entre otros pensadores, en pro de realizar una crítica marxista que no sea parte de una mera táctica; estrategia política o el establishment de un régimen determinado. A modo de conclusión, Benjamin y Lukács ponen su confianza en la esfera estética y en sistema el arte como el elemento potenciador del movimiento revolucionario, bajo sus premisas la humanidad espera la construcción de una realidad más justa.

NOTAS

- 1 Witte Bernd, “Walter Benjamin, Una biografía ”. Editorial Gedisa, España, 1990. Pag 9.
- 2 Filósofo e historiador de la mística judía, nacido en Berlín y fallecido en Jerusalén. Antes de afincarse en Jerusalén estableció una estrecha amistad con Theodor Adorno Horkheimer y sobre todo con Benjamin, por lo que se le ha vinculado con la escuela de Francfort. De su abundante bibliografía destacan: Las grandes corrientes de la mística judía, La Cábala y su simbolismo y la idea mesiánica en el judaísmo, entre otros ensayos.
- 3 Génesis. Primer relato de la creación.
- 4 Arvon Henri, “La Estética Marxista ”. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1970. Pag 83.
- 5 hemos utilizado el termino “estética marxista ortodoxa ” para catalogar a una serie de artistas, políticos, escritores etc. que defienden una concepción estética y artística que privilegia la tradición, la no-experimentación, el contenido en detrimento de la forma y una defensa del realismo a ultranza. Dentro de este grupo podemos nombrar a: Plejánov, padre del realismo socialista, Zdanov, Chernishevski, Babichev, Bruno Lev Aleksandrovich y Stalin. Si bien, en los primeros años del gobierno de Lenin, se produjo un gran florecimiento cultural y artístico, su desprecio por el arte moderno y la

experimentación lo sitúan en una situación polémica frente a la ortodoxia estética.

- 6 Weigel Sigrid, “Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter Benjamin ”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999. Pag 172.
- 7 Binaburo J.A. y X. Etxeberria, “Pensando en la Violencia ”. Editorial Catarata, Madrid, 1994. Pag 22.
- 8 Benjamin Walter, “Poesía y Revolución ”. Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1980. Pag 112.
- 9 Witte Bernd, OP.CIT.P 177.
- 10 Heidegger Martín, “Arte y Poesía ”. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1999.Pag 73.
- 11 Binaburo J.A. OP.CIT.P 20.
- 12 Fernández Martorell C. “Walter Benjamin, Crónica de un Pensador ”. Montesinos Editor S.A, España 1992.pag 160.
- 13 fuente Internet: Manifiesto Futurista ([http:// thales. cica .es /rd/Recursos /rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html.](http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html))
- 14 Guerra Gregorio, “Interpretación Marxista del Arte ”. Editorial Smirnow, Chile. Pag 80-81.
- 15 Raddatz J. Fritz. “Georg Lukács ”. Alianza Editorial, Madrid, 1975. Pag 9.
- 16 Revolucionaria polaca (1871-1919), se destacó por su visionaria crítica a la concepción del partido jerarquizado y centralizado. Durante su vida ejerció una constante crítica al revisionismo y a la ortodoxia marxista. Luxemburgo se opone a la idea de socialismo como estatización de los medios de producción, sin control de los trabajadores, pues este proceso tienen como desenlace la completa burocratización de la sociedad. Para Luxemburgo el ideal de socialismo es “un gobierno consejista ”, donde trabajadores y soldados eligen democráticamente a sus representantes; éstos tienen la misión de construir el nuevo poder estatal.
- 17 Raddatz. OP.CIT. P50.
- 18 Kuusinen Otto. “Qué es Materialismo Dialéctico “. Editorial Quimantu, Chile, 1972. Pag 156.
- 19 Lukács Georg.” Estética I ”. Editorial Grijalbo, Barcelona, 1982. Pag 200
- 20 Valeriano Bozal, com. ” Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas ”. Edición A. Machado Libros. Madrid, 2002.Pag 178.
- 21 Lukács Georg. “Problemas del Realismo ”. Fondo de Cultura Económica, México, 1966. Pag 20.
- 22 Benjamin Walter. “El Origen del Drama Barroco Alemán ”. Editorial Taurus, Madrid, 1990.Pag 157.
- 23 IBID. P 159.

Fuente: Herramienta



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata..](#)

© CEME web productions 2003 -2007 