

ADORNO y la crítica de la cultura de masas

JAVIER DEL REY MORATÓ¹

El único medio de renovación consiste en abrir los ojos y contemplar el desorden. No se trata de un desorden que quepa comprender. He propuesto que lo dejemos entrar, porque es la verdad.

SAMUEL BECKET

RESUMEN

ADORNO hace la crítica de la industria de la cultura a través de la crítica del arte. La expresión de la obra de arte no es la de comunicar un sujeto, sino el temblor de la historia primigenia de la subjetividad del alma. La obra de arte es enigma y criptograma, una escritura jeroglífica, y es como si su código se hubiera perdido: su contenido está determinado en parte por esa pérdida. El arte completa el conocimiento en torno a lo que es inasequible, desde ese impulso que es la mimesis, en la que el ser humano tiende a entregarse a la naturaleza, debilitando los límites del yo. Pero la industria de la cultura, que es industria de la diversión, supone la expropiación de la conciencia de los hombres, y sustituye la experiencia artística genuina por el arte inferior, testimonio del fracaso de la cultura.

Palabras clave: estética, filosofía, comunicación, Ilustración, industria de la cultura, teoría crítica, HABERMAS, JOYCE, KAFKA, KANT.

ADORNO makes a critical analysis of cultural industry through Art Critic. The expression of the work of art is not to communicate a subject, but the trembling of a pristine history of soul's subjectivity. The work of art is an enigma and a cryptogram, a hieroglyphic writing, and it is as if its code had been lost : its content is partly deter-

¹ Departamento de Periodismo III, Universidad Complutense de Madrid.

mined by this loss. Art completes the knowledge in what is unreachable, from that impulse of mimesis, in which the human being tends to give himself to nature, weakening the limits of his self. But cultural industry, the industry of entertainment, supposes the exploration of man's consciousness, and substitutes the genuine artistic experience by an inferior art, witness of the failure of culture.

Key words: Aesthetics, Philosophy, Communication, Illustration, cultural industry, critical theory, HABERMAS, JOYCE, KAFKA, KANT.

ADORNO face una análise crítica della industria culturale attraverso la Critica dell'Arte. L'espressione dell'opera di arte non è la comunicazione di un soggetto, ma il tremare della storia primigenia della soggettività dell'anima. L'opera di arte è un enigma ed un criptogramma, è un ieroglifico del quale abbiamo perso il código: il suo contenuto è in parte determinato per questa perdita. L'arte ripiena la conoscenza di ciò che è inalcanzabile, con l'impulso della mimesi che face al essere umano tendere verso la natura e fare più deboli i suoi limiti del suo «stesso», ma l'industria culturale, l'industria della diversione, suppone l'esplorazione della coscienza dell'uomo, e sostituisce l'esperienza artistica genuina con un'arte inferiore, testimonia del fracaso della cultura.

Parole chiave: Estética, Filosofía, Comunicación, Ilustración, industria cultural, teoría crítica, HABERMAS, JOYCE, KAFKA, KANT.

ADORNO and the Critic to Mass Culture

Introducción

Escribe NIETZSCHE que hay giros y ocurrencias del espíritu, hay sentencias, hay un pequeño puñado de palabras, en que una cultura entera, toda una sociedad, quedan cristalizadas de repente (NIETZSCHE, 1980: 184), y acaso la cultura de nuestro tiempo, la entera sociedad que atraviesa el siglo XX hacia el siglo XXI, encuentra expresión y cristalización en un exiguo manojo de palabras, entre las que están las siguientes: *cultura de masas, medios de comunicación, consumo, mercado, alienación, mimesis, cosificación, industria cultural*. En las páginas que siguen abordamos un aspecto de la obra de ADORNO —la crítica del arte, y

la crítica de la industria cultural—, sin entrar en el resto de su obra, que incluye trabajos sobre filosofía, psicología, sociología (RUSCONI, 1969: 211-246), filosofía moral (TAFALLA, 2003: 23) o filosofía de la música (MÜLLER-DOOHM, 2003: 151-164 y 587-597). La primera parte la dedicamos a la teoría estética de ADORNO. La segunda, a su crítica de la industria cultural. La tercera, a sus reflexiones sobre la Ilustración como proyecto inacabado. El artículo se cierra con una reflexión sobre la vigencia del pensamiento del filósofo.

I. LA TEORÍA ESTÉTICA DE ADORNO

I.1. El lenguaje del arte y el sujeto social

LUKÁCS entendía la estética como una actividad diferenciada, una fase distinta de la práctica y de la mágico-religiosa, que se desarrolla al margen de la búsqueda de satisfacciones a necesidades, y que tampoco guarda relación con las creencias, una actividad que crea imágenes autorreferidas, cerradas, reales en sí mismas, que no se refieren a un universo diferente a ellas mismas, como acontece en el caso de la actividad mágico-religiosa (LUKÁCS, 1976). Y ADORNO señala que la manera tradicional de establecer una relación con los productos nacidos de esa actividad diferenciada —las obras de arte— era tradicionalmente la de la admiración, lo cual es tanto como reconocer que las obras de arte son admirables en sí mismas, y no sólo para el sujeto que las contempla. Lo que iba de la obra de arte hacia el sujeto que se exponía a ella, arrebatándole, era su verdad. Y la relación con el arte no suponía una posesión, sino lo contrario: el sujeto no poseía a la obra de arte, sino que desaparecía en ella. Antes de la total manipulación de la mercancía artística, el sujeto debía olvidarse de sí mismo y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte (ADORNO, 1983: 31), en estirarse, en un esfuerzo que le hiciera merecedor de la obra contemplada.

Pero la industria de la cultura trabaja de otra manera, y exige o impone otra relación: la obra de arte será considerada un mero vehículo de la psicología de quien la contempla. Y todo aquello que la obra de arte cosificada ya no puede decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria de la cultura hace aparecer el arte como algo que es cercano al hombre, algo que le obedece.

ADORNO supo entender como nadie la modernidad cultural en todas sus ambigüedades, en las que se anuncian tanto posibilidades de desencadenar

potenciales estéticos y comunicativos como la posibilidad de una muerte de la cultura (WELLMER, 1993: 13).

Pero antes de abordar la situación de la cultura, la pregunta de la que partimos es otra: ¿qué es lo que habla en el arte? El filósofo plantea la pregunta partiendo del carácter lingüístico del arte. Y afirma que lo que habla en la obra de arte no es un *qué*, sino un *quién*, no el mensaje sino el sujeto, no siendo ese sujeto ni el que la crea ni el que la recibe: en la situación de comunicación de la que emerge la obra de arte, el sujeto no es el emisor ni es el receptor. Y el *qué*, impulsado y objetivado por un *quién*, remite a otra realidad: es el sujeto, pero no el sujeto empírico, no el emisor, no el receptor, sino una realidad más inclusiva, que abarca a uno y a otro y que los funda. ADORNO escribe que ni siquiera en la producción factual de la obra decide la persona privada. Al individuo creador le ha sido impuesta una tarea: crear la obra que objetiva. Y aunque ella se produce a través de la individuación singular, termina en algo universal. El filósofo escribe:

La fuerza de este vaciamiento del yo privado en la cosa radica en su esencia colectiva, constituye el carácter lingüístico de las obras. Así el trabajo artístico es colectivo a través del individuo mismo sin que éste tenga sin embargo que ser consciente de la sociedad; quizá tanto más colectivo cuanto menos consciente sea de ello. El sujeto individual que penetra en la obra por su trabajo es un valor límites, un mínimo necesario para que la obra de arte cristalice (ADORNO, 1983: 221).

En las obras de arte habla un nosotros, no un yo. La subjetividad —condición necesaria de la obra de arte—, no es en cuanto tal la calidad estética: llega a serlo por medio de la objetivación, en la que la subjetividad se vacía de sí misma y queda oculta en la obra. Y para decidir y determinar el rango de las obras de arte no hay que buscar un criterio exógeno, ajeno al arte, y que le sea exterior, pues ellas mismas son su propia medida, ellas tienen su propio fundamento veritativo. Y es frecuente que el artista no comprenda lo que ha hecho: el artista no tiene obligación de entender su propia obra, y hay motivos para dudar de que KAKFA entendiera la suya (ADORNO, 1984: 154).

1.2. El artista, lugarteniente del sujeto social

ADORNO recuerda que la expresión es un momento esencial en el arte, y reconoce que su concepto se resiste a las teorías que quisieran nombrarlo, por aquello de que lo que es cualitativamente contrario a la conceptualización, difícilmente

puede integrarse en el concepto (ADORNO, 1983: 150). Y tras señalar ese límite, nos dice que la expresión es algo transubjetivo, y que es la figura de ese conocimiento que, siendo anterior a la polaridad sujeto-objeto, no la reconoce como definitiva. La expresión estética sería la objetivación de lo inobjetivable. Y esa objetivación necesita de la expresión del sujeto que la ha producido, que ha impulsado su objetivación. ADORNO dirá que el arte es expresivo cuando en él habla algo objetivo por la mediación del sujeto: a través de éste, emerge en la obra la tristeza, la energía, el deseo, siendo la expresión el rostro doliente de las obras, que muestran a quién sabe responder a su mirada. Pero esa expresión que la obra ofrece, a través de su objetivación, impulsada por el sujeto, no es el sujeto mismo, no es su sentir ni su dolor: si la expresión fuera nada más que una copia del sentimiento del sujeto, no sería una obra de arte. El modelo no son los sentimientos, sino la expresión de cosas o situaciones extraestéticas.

El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasiva actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total (ADORNO, 1984: 219).

El artista se somete a las exigencias de la obra de arte, a su necesidad, y elimina de ella todo lo que pueda deberse solamente a la circunstancia de que él es el que la objetiva.

I.3. El arte y *el temblor de la historia primigenia de la subjetividad*

ADORNO dice que la mimesis, la conducta imitativa, es el ideal del arte. La mímica va desde el artista a la expresión y desata lo expresado en ella. Y cuando lo expresado en la obra de arte es sólo el contenido anímico del artista, y la obra no es más que su imitación, entonces degenera y se convierte en una mala fotografía (ADORNO, 1983: 150-151).

Paradójicamente, lo que en la comunicación interindividual es un valor —la presencia del sujeto, su expresión, su intención, y el isomorfismo de los significados—, en la comunicación artística, en ese mensaje que es la obra de arte, esa misma realidad puede considerarse como el ruido del fondo del universo, contra el que el artista —sede de ese ruido, productor de ese ruido— tiene que luchar, para que la obra de arte pueda abrirse camino, y la expresión se libere de las adherencias que podrían perjudicarla, y convertirla en una mala fotografía. El contenido de la obra de arte —escribe— es el carácter de lenguaje propio del arte, radicalmente distinto del lenguaje en cuanto medio. En la obra

artística queda fuera de juego el lenguaje discursivo, destinado a objetivar una construcción ininteligible, pues el arte trabaja en la transformación del lenguaje comunicativo en otro mimético.

ADORNO dirá que la expresión de la obra de arte no es la de comunicar un sujeto, sino el temblor de la historia primigenia de la subjetividad, del alma. El trémolo de cualquier obra que quiera ser su sucedáneo se hace insoportable. La afinidad de la obra de arte con el sujeto queda así delimitada. Si sobrevive es porque esta historia primigenia sigue viviendo en el sujeto. En cada lapso histórico vuelve a aparecer desde el comienzo. Sólo el sujeto es instrumento de la expresión (ADORNO, 1983: 151).

El contenido de la obra de arte es el carácter de lenguaje propio del arte, bien distinto del lenguaje en cuanto medio de comunicación. El lenguaje no nos dice lo que nos dice, sino, paradójicamente, lo que no nos dice, y es responsabilidad del sujeto ponerse a la altura del texto, sin exigir —como hacen los productos de la industria de la cultura—, que sea el texto el que se adapte al consumidor, un individuo producido en serie, tal vez ávido de emociones, a condición de que sean emociones sin consecuencias.

1.4. El carácter enigmático de la obra de arte: los límites a la comunicación

ADORNO escribe que las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas, y que ese carácter enigmático consiste en que ellas ejecutan un doble movimiento, en el que hay cierta contradicción: dicen algo, y a la vez lo ocultan, manifiestan alguna cosa, pero no terminan de enseñarla. Y es tal ese carácter que, a individuos incapaces de la experiencia artística, es imposible explicarles el arte, porque están instalados en el principio de realidad y cómodos en él. Las obras de arte son enigmas, además, porque sólo en potencia contienen la solución, no siendo ésta un dato de su objetividad. Las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación: ellas son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis. WELLMER afirma que en la obra de arte la verdad aparece en forma sensible, siendo éste su privilegio frente al conocimiento discursivo. Pero precisamente por eso, la verdad vuelve a quedar velada para la experiencia estética. Como la obra de arte no puede decir la verdad que hace aparecer, la experiencia estética no sabe qué es lo que experimenta. *La verdad que se muestra en el relampagueo fugaz de la experiencia estética es al mismo tiempo, por cuanto concreta y presente, imposible de captar. Para hacer más clara esa interdependencia entre evidencia e imposibilidad de captación de la verdad cuando aparece por vía estética, ADORNO compara las*

obras de arte a enigmas y criptogramas (WELLMER, 1993: 19). Toda obra de arte es escritura, *una escritura jeroglífica, cuyo código se hubiera perdido, y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida* (ADORNO, 1983: 167), lo que hace decir al filósofo que las obras de arte son algo quebrado. Son enigmas porque, al estar quebradas, desmienten lo que sin embargo pretenden ser. La imagen enigmática del arte —escribe— es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad. Es arte lo que queda tras haberse perdido en él lo que primero tuvo función mágica y después cultural. Se ha purificado de su «para qué». Cada obra de arte nos propone la solución de su insoluble enigma, pero no nos lo entrega. Pero no hay una situación de comunicación imperfecta o deficitaria, sino, como mucho, una interpelación en la que el individuo no consigue alcanzar lo que sospecha que está ahí, pero no exactamente ahí, sino un poco más allá de ese ahí. Porque la obra de arte es enigmática por su contenido de verdad, y no por su composición. Ella tiene mucho de hallazgo arqueológico, de mensaje que nos trae noticia de un pasado en el que no hemos estado, o en el que ya no estamos, *el temblor de la historia primigenia de la subjetividad*.

1.5. EXPRESIÓN Y MIMESIS: hacer cosas de las que no sabemos lo que son

Quedó dicho que la expresión de la obra de arte se consigue a través de la mediación del sujeto que la objetiva, lo cual supone un equilibrio inestable entre forma y expresión. A veces predomina la expresión, a veces ésta depones sus pretensiones ante las exigencias del aspecto formal que la obra no debe defraudar, y entre esos polos —forma, expresión— hay mediaciones internas y recíprocas, siendo la expresión un fenómeno de interferencia, función de la manera de proceder y también del carácter mimético. La mimesis es una afinidad no conceptualizable entre el sujeto y lo que le es lejano, un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto racional, y en el que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo del conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello: *el arte completa el conocimiento en torno a lo que le es inasequible, pero por ello mismo compromete su propio carácter cognoscitivo, su univocidad* (ADORNO, 1983: 77). Si la filosofía quiere llegar más allá del concepto a través del concepto, y se mantiene en lo conceptual, el arte es manifestación de lo conceptual, y no se sirve de medios discursivos, sino de medios miméticos. En la obra de arte, razón y mimesis no se oponen en forma incompatible, sino que la obra resulta de la tensión de estos dos polos. La mimesis es conjurada por las exigencias técnicas, cuya racionalidad parece oponerse, o, por lo menos, limita, a la expresión. El factor racional consiste en el dominio del material artístico, en la obediencia a las leyes formales en la creación estética y, en el otro polo, actúan los impul-

sos miméticos. Y el momento mimético en el arte no es imitación de objetos previamente dados, sino que, a través de él, el arte ayuda a que se exprese lo que rehuye la representación objetiva (MÜLLER-DOOM, 2003: 711). TAFALLA escribe que mimesis es la naturaleza interna del ser humano y su afinidad con la naturaleza exterior de la que procede. Es un impulso espontáneo y anterior a la razón, por el cual el individuo responde a la naturaleza como un eco, y se reconoce como parte de ella.² Y WELLMER dice que «mimesis» es un nombre para esas formas de conducta del ser vivo sensorialmente receptivas, expresivas, que se van acoplando en la comunicación.³ Decimos que la mimesis puede ser fuente de ruido, y las exigencias técnicas le ponen coto, salvando a la expresión de las adherencias subjetivas que podrían arruinarla. ADORNO concluye esta parte de su propuesta afirmando que esto nos lleva a una paradoja del arte: producir lo ciego (la expresión) partiendo de la reflexión (la forma), no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente, lo cual es tanto como *hacer cosas de las que no sabemos lo que son* (ADORNO, 1983: 153). Y esa es precisamente la tarea del artista, ese ser que es rebasado por la obra objetivada.

1.6. Las mediaciones en la obra de arte

La obra de arte necesita una interpretación —que es una mediación—, y mediante esa operación tenemos acceso a un aspecto de ella que nos resulta enigmático. ADORNO pone el ejemplo de KAFKA, ante cuyas páginas notamos la exigencia de una interpretación (ADORNO, 1984: 151). La obra del ciudadano de Praga, que BENJAMIN definió como *una parábola* (BENJAMIN, 1986: 226), que BORGES entendió como *una parábola o una serie de parábolas, cuyo tema es la relación moral del individuo con la divinidad y con su incomprensible universo* (BORGES, 1985: 10) y que ADORNO concreta como *una parábola sin clave* (ADORNO, 1984:

² TAFALLA escribe: «Mimesis da nombre a la tendencia innata de todo ser humano a entregarse a la naturaleza, a debilitar los límites del yo autónomo y racional para verterse en el medio, renunciar a la propia identidad diferenciada del ambiente para rendirse a otro que uno mismo. Contra la fuerza necesaria para mantener un yo firme e idéntico, la mimesis es un dejarse llevar, recaer en lo biológico, disolverse en lo diferente». TAFALLA, MARTA, T. W. ADORNO. *Una filosofía de la memoria*, Herder, Barcelona, 2003, 132.

³ WELLMER escribe: «El lugar en que las formas miméticas de conducta han mantenido un carácter espiritual en el curso del proceso de civilización es el arte: el arte es mimesis espiritualizada, esto es, transformada y objetivada mediante racionalidad. Arte y filosofía designan así las dos esferas del espíritu en las que éste irrumpe a través de la costra de cosificación, gracias al acoplamiento del elemento racional con el mimético». WELLMER, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, 30.

153), consigue perturbar la relación contemplativa entre el texto y el lector, entre el mensaje y el receptor del mismo: *sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que éste tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional* (ADORNO, 1984: 153).

Las líneas iniciales de *El Proceso* dejan abierta una puerta que la novela no cerrará:

Alguien debió de haber calumniado a JOSEF K., puesto que, sin haber hecho nada malo, fueron a arrestarlo una mañana (KAFKA, 1984: 9).

El autor está en su biografía, no puede salirse de ella, es víctima del carácter dominante de su padre, cuya figura influye en su vida afectiva, en su indecisión, en su inestabilidad vital, y en su obra, pero el artista no describe esa situación, sino otra, y en esa ejecutoria, se erige en caja de resonancia de su época y de su sociedad, en lugarteniente del sujeto social, y el que se expresa en él, o a través de él, a expensas de él, es el sujeto social. En la página final, tras doscientas treinta y cuatro páginas de lóbregos pasillos, esperas interminables y buhardillas en penumbra, la descripción del escenario final: una catedral vacía —allí sólo hay una anciana y un sacristán cojo—, en la que JOSEPH K. encuentra a un sacerdote, capellán de la prisión y miembro del tribunal. Escrita en 1925 —un año después de *las páginas de la chapucera obra de HITLER, Mein Kampf* (ADORNO, 2001: 76), y ocho años antes de aquel cabo austriaco conquistara el poder—, el filósofo interpreta que su contenido apunta más al nacionalsocialismo que al oculto dominio de Dios (ADORNO, 1984: 172), pudiendo anticipar lo primero y recordar lo segundo, siendo a un tiempo descripción indirecta y pronóstico.

ADORNO escribe un párrafo que recuerda la circunstancia del personaje de KAFKA:

El totalitarismo considera a las masas no como a seres humanos autónomos, que deciden racionalmente su propio destino y a quienes hay que dirigirse, por tanto, como sujetos racionales, sino como simples objetos de medidas administrativas, a quienes hay que enseñar; por encima de todo, a ser humildes y obedecer ordenes (ADORNO, 2001: 13).

Tal vez KAFKA alcanzó con la literatura el mismo trofeo que consiguió FREUD con la psicología: en 1922, con su *Psicología de las masas y análisis del yo*, FREUD anticipó la expansión y la naturaleza de los movimientos fascistas de masas en categorías psicológicas (ADORNO, 2001: 26), y KAFKA lo hizo en cate-

gorías literarias. La atmósfera sombría de la obra de KAFKA, que parece anticipar el nacionalsocialismo, nos recuerda las páginas que un cuarto de siglo después de *El Proceso* escribió ADORNO sobre los prejuicios y los estereotipos en la construcción del otro, sobre el fascismo, sobre el psicópata, el maníaco y la personalidad autoritaria (ADORNO, 1965: 567-729).

Pero ADORNO, partidario de acercarse a la obra del novelista sin esquemas interpretativos preestablecidos, partiendo de la literalidad del texto, encuentra algo más que anticipación de la barbarie nazi y que el oculto dominio de Dios, aunque para ello tenga que defraudar ese punto de partida que consiste en atenerse al texto: en las páginas de KAFKA cree ver la fatiga que —desde la perspectiva de la historia de la especie—, tiene que haber costado a la humanidad impulsar el proceso civilizador de la individuación, que cada persona debe reeditar en su propia infancia sin que, al final de sus días, llegue a estar seguro de su identidad. Por eso ADORNO escribe que KAFKA *ha anticipado magníficamente el posterior concepto psicoanalítico de extrañeza del yo* (ADORNO, 1984: 167), y por eso convirtió en tema la inestabilidad del yo, siempre expuesto a retroceder a un estado animal (MÜLLER-DOOM, 2003: 531). Si el texto altera la relación entre mensaje y receptor, también enrarece la relación entre mensaje y emisor, y ya vimos lo que ADORNO pensaba: es más que probable que KAFKA no entendiera su obra. El escritor produce arte tomando como material único la basura de la realidad, y no dibuja directamente la imagen de la sociedad de su tiempo, sino que se refiere a ella de manera elusiva e indirecta, con productos de desecho, separados de la sociedad que agoniza por la nueva sociedad emergente (ADORNO, 1984: 161). En toda la obra de KAFKA hay la espera de una respuesta, y esa respuesta irrumpe en el momento en que los hombres se dan cuenta de que no son una mismidad, sino cosas (ADORNO, 1984: 166). ADORNO dice que en la obra de KAFKA la subjetividad absoluta carece de sujeto, la mismidad no vive sino en la exteriorización, *como resto seguro del sujeto que se enquista ante lo extraño, es la subjetividad ciego resto del mundo* (ADORNO, 1984: 177). En la obra de KAFKA, la relación entre mundo empírico y obra de arte no obedece a la idea de *reflejo* —en el que la obra de arte encarnaría directamente el material social anterior a ella—, sino a la idea de *mediación*. La mediación supone que, en la obra de arte, el sujeto no es ni contemplador ni creador, sino sujeto ligado a la cosa, sujeto mediado él mismo por el objeto.⁴ Esa mediación puede ser: por

⁴ Sobre las nociones de mediación y de síntesis en la obra de Adorno, ver: GÓMEZ, Vicente, «Estética y Teoría de la Racionalidad. Un estudio sobre 'Teoría Estética'», en WELLMER, A., y GÓMEZ, V., *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. ADORNO*, Universitat de València, Valencia, 1993, 101-109.

proyección (el sistema social y sus contradicciones e injusticias no se describen directamente, sino que se proyectan, en sus rasgos fundamentales, como algo que resulta extraño y ajeno a los personajes), como *revelación de una correlación objetiva* (los personajes expresan los sentimientos), y como *función de los procesos sociales fundamentales de la conciencia* (algunas crisis cristalizan indirectamente en la narración, alumbrando una condición social y psicológica). En este último caso, la mediación puede estar referida a la naturaleza de una época, de una sociedad o de un período histórico concreto, o de un grupo social determinado (WILLIAMS, 1982: 23). Y en el análisis que hace ADORNO vemos estas tres mediaciones: está la sociedad —que no se describe directamente—, como algo que produce extrañeza y asombro en los personajes; está la revelación de lo que sienten los personajes, y están las crisis que irrumpen en el relato, proporcionando información sobre una época y una sociedad.

1.8. El sujeto social y el contexto histórico de la obra de arte

El artista que objetiva una obra de arte no es el sujeto, sino apenas el mediador. Y es que el sujeto artístico es social, no privado, y no se convierte en social por una colectivización forzada ni por la elección del tema. El arte tiene poder de resistir a esa compacta mayoría que se ha convertido en criterio de la cosa y de su verdad social. Esta resistencia se da en los artistas que trabajan en soledad, y al mantener siempre una actitud negativa respecto a su propia inmediatez, están obedeciendo inconscientemente a un universal social: en cada corrección feliz —dice el filósofo— tiene a un sujeto colectivo que le mira por encima del hombro y que le avisa que todavía no lo ha logrado. *Las categorías de la objetividad artística corren paralelas a las de la emancipación social en la que la cosa brota de su propio ímpetu interno, liberada de las convenciones y controles sociales* (ADORNO, 1983: 302-303), que podrían arruinar esa experiencia. Su condición de posibilidad es estar hendidas, abiertas a la realidad social, y su verdad social depende de que se abran a ese contenido. Como el contenido social del arte no está fuera sino dentro de su individuación, que es algo social, su esencia social se le oculta al propio artista, y sólo se puede llegar a ella por medio de la interpretación (ADORNO, 1983: 304). Que las obras de arte renuncien a la comunicación —dice— es una condición necesaria pero no suficiente, de su esencia no ideológica. El criterio central es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte se hacen elocuentes con un gesto sin palabras. Por su expresión, las obras de arte aparecen como heridas sociales. Como ejemplo de lo que dice,

pone el Guernica, que, por ser irreconciliable con el realismo, consigue en su inhumana construcción una expresión que lo convierte en una enérgica protesta social. Y afirma que las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, consigue poner en evidencia la falsedad de un estado social. ADORNO escribe que el momento histórico es constitutivo de las obras de arte, y que son auténticas aquellas obras de arte que cargan con el contenido histórico de su tiempo. Ellas son en cierto modo la suma de las experiencias del tiempo histórico (JIMÉNEZ, 1977: 95), historia de la época en que han sido objetivadas, pero historia inconsciente de sí misma. Y el espíritu en las obras de arte no es un añadido, sino algo que emerge de su propia estructura. Una obra de arte estructura lo inestructurado, habla en su lugar. La dinámica que una obra de arte encierra en sí misma es su lenguaje, y constituye una paradoja el que, siendo dinámicas en sí mismas, estén completamente fijadas. Y lo que ellas dicen no es lo que sus palabras dicen, y por eso existen la interpretación, el comentario y la crítica. Y es frecuente que la interpretación de los contemporáneos sea una incomprensión sólo corregida por generaciones posteriores.

1.7. La obra de arte y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto

La obra de arte está a caballo entre dos realidades, y pertenece a las dos: es a un tiempo una realidad autónoma y un fenómeno social. ADORNO pone como ejemplo a BECKETT, al que conoció el 28 de noviembre de 1958 en el hotel *Lutétia* de París (MÜLLER-DOOM, 2003: 536), y en cuya obra dramática se enlazan de manera armónica la correcta estructuración y un contenido social acertado, sin necesidad de recurrir a un justo medio, que arruinaría la obra. El lenguaje no es ese recurso que nos permite comunicarnos, sino un pincel que nos da el color y la forma, o un ojo móvil que asoma en las páginas de la novela, como si fuera una cámara de cine. El procedimiento del dramaturgo consigue expresar el estado objetivo de la conciencia y el de la realidad impresa en ella. Lo que ADORNO llama *el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto* (ADORNO, 1983: 326) se manifiesta en la obra, con esa técnica en la que el lenguaje no es una mera sucesión de palabras que describen una obviedad, sino un pincel o una cámara de fotos que nos entrega una forma hasta entonces inexistente, y un fotograma en el que los objetos fotografiados aparecen ante una luz inédita, y revelan nuevas posibilidades del mundo empírico al que pertenece el artista en el que se ha manifestado la obra de arte.

I.8. ¿Tiene el arte alguna eficacia social?

ADORNO no duda en aventurar una respuesta: resulta más que dudoso que las obras de arte tengan alguna eficacia en la sociedad y en la política, y si sucede así alguna vez, se trata de algo periférico. Y cuando la obra de arte pretende alcanzar esa eficacia, como si ese valor fuera el principal, y otros valores de la obra debieran declinar sus pretensiones, la obra puede quedar resentida, y pagar por ello un precio, quedando por debajo de lo que debería haber alcanzado de no haber optado por el valor «eficacia social» o política. La eficacia social real que tiene o puede tener una obra de arte no es inmediata, sino mediata: se trata de la participación de la obra en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las obras de arte. Y esa participación sólo la adquieren por su objetivación. ADORNO dirá que *la eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a su praxis latente* (ADORNO, 1983: 316). Por otra parte, la amplitud de los efectos prácticos de una obra de arte no se determinan sólo partiendo de ellas —escribe ADORNO—, sino del momento histórico en que aparecen, lo cual le lleva a decir que la eficacia social del arte es de segunda mano: todo aquello que contribuye a su espontaneidad —la atmósfera cultural de una época, de una sociedad, de un momento histórico— depende a su vez de la tendencia social general en el que se produce el momento artístico y la objetivación de la obra de arte. La ineficacia social de las obras de arte que no se convierten en propaganda está en su propia naturaleza: para oponerse al todopoderoso sistema de comunicación tienen que renunciar a unos medios de comunicación que son los únicos que podrían difundirla, poniéndola al alcance de toda la sociedad. Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia que es difícil de concretar, y no en que se pongan a arengar, como haría un militar con la tropa a su cargo. Esa influencia que termina teniendo en la sociedad se produce porque al enfrentarse con las necesidades dominantes, y al modificar la iluminación de las cosas a las que estamos habituados, consiguen responder a la necesidad objetiva de un cambio de conciencia que termina en un cambio de realidad (ADORNO, 1983: 317-318). Y si pretendieran conseguir esa eficacia, esa influencia por cuya ausencia padecen, adaptándose a las necesidades sociales existentes, privarían a los hombres de aquello que podían darles. ADORNO nos está recordando la distancia que existe entre la obra de arte y la obra que, a fuerza de pactar con la realidad social, queda vaciada de sí misma y llena del efecto deseado y buscado.

En una sociedad en que los hombres han perdido la costumbre de pensar más allá de sí mismos, todo aquello que supera la mera reproducción de sus

vidas o cuya necesidad se les ha inculcado, se vuelve superfluo. Esta es la verdad de la rebelión contemporánea contra el arte: en un mundo de incongruencias que se repiten absurdamente, de una barbarie cada vez más extendida, de una omnipresente amenaza de una catástrofe total, los fenómenos que no interesan para la conservación de la vida adquieren un aspecto irrisorio. Aunque los artistas pueden mantenerse indiferentes respecto a ese negocio de la cultura que todo se lo traga, sin excluir lo mejor, ese ambiente comunica a cuanto crece dentro de él algo de su indiferencia objetiva (ADORNO, 1983: 318)

ADORNO concluye ese análisis con la afirmación de que la idea de la obra de arte pretende romper la alternancia entre necesidad y satisfacción, pero no ofrece a la sociedad satisfacciones trucadas a necesidades que realmente quedan sin satisfacer.

II. ADORNO Y LA CRÍTICA DE LA INDUSTRIA DE LA CULTURA

II.1. La obra de arte y la industria de la cultura

ADORNO parte del supuesto de que el hombre, al conseguir poner a la Naturaleza bajo su control, ha alcanzado algo que no pretendía, que no estaba en el proyecto de dominar al medio: él mismo se ha reificado y alienado, convirtiéndose en objeto de su propio dominio. Sorprendido, ADORNO constata que ideas cargadas de impulsos de cambio, como liberación, emancipación y progreso, han conseguido precisamente lo contrario, a saber: la cosificación del hombre, su esclavización, por parte de una doctrina dogmática, o por parte de una sofisticada tecnología. Y una de las construcciones de esa sofisticada tecnología son los modernos medios de comunicación, que crean y difunden una determinada forma de cultura, sometida a los mismos parámetros que cualquier industria. Cuando intenta resumir las tendencias más importantes del actual arte de masas, producido por esa cultura, ADORNO encuentra en SPENGLER la fórmula acertada: el arte de masas recuerda el deporte —una competición entre los ejecutantes, o entre la producción y el público (ADORNO, 1984: 30)—, y el resultado es la expropiación de la conciencia de los hombres por los medios centralizados de la comunicación pública. Si la escolástica era el libro, la democracia es la sustitución del libro por el periódico. La época del libro queda encuadrada entre el sermón y el periódico (SPENGLER, 1940: IV, 291). En la industria de la cultura ocupa un lugar importante lo que ADORNO llama el arte inferior, que ha sido modificado cualitativamente por ella para conseguir su integración social no traumática y sin esfuerzo por parte del sujeto. ADORNO observa que ese arte inferior siempre fue

un testimonio del fracaso de la cultura, y convirtió ese fracaso en voluntad propia: en ese fracaso de la cultura está, como una garantía, la seguridad de su integración en la sociedad. Para ADORNO, los engañados por la industria de la cultura, se encuentran al otro lado de la frontera del arte, expatriados del solar en el que el arte prospera y sobrevive al gran naufragio cultural de una sociedad que ha sucumbido al predominio estelar de los modernos medios de comunicación social. Ese arte inferior pretende disminuir la distancia entre la obra de arte y el sujeto que la observa, distancia que a éste podía parecerle humillante, sensación que urge anular o, cuando menos, aliviar. El filósofo observa que tiene que desaparecer la vergonzosa diferencia entre el arte y la vida que vive el sujeto, y en la que no quiere ser molestado, siendo esa la base subjetiva de la inclusión del arte entre los bienes de la sociedad de consumo. Anulada la distancia entre el arte y la vida, el consumidor ya puede proyectar sus inquietudes sobre lo que se le pone delante, restos de serie puramente imitativos.

Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte. Era la sublimación estética: HEGEL llamaba a esta actitud libertad hacia el objeto (ADORNO, 1983: 31).

Este movimiento y esta actitud hacía honor al sujeto, que aceptaba la distancia que la obra de arte le imponía, y que se exigía a sí mismo un estiramiento espiritual, una gimnasia, un esfuerzo que le permitiera alcanzar algo de esa obra de arte, aceptada en su inmóvil lejanía, y que le hiciera digno de ella. El sujeto se vaciaba de sí mismo en esa experiencia espiritual, y en ese vaciamiento lo que crecía era la obra de arte. Algo muy distinto es lo que acontece cuando lo que se espera es que la obra de arte dé al sujeto alguna cosa.

Al considerar la obra de arte como una tabla rasa de proyecciones subjetivas, se la está descalificando. Los polos entre los que se da la pérdida de la esencia artística son el que se convierta en una cosa más entre las cosas, y el que sirva como vehículo de la psicología de quien la contempla. Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria de la cultura es la que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota. Hace aparecer el arte como algo que es cercano al hombre, como algo que le obedece, ese arte que antes le era extraño y que, al devolvérselo, lo puede ya manejar (ADORNO, 1983: 31-32).

Por eso ADORNO entiende que es imposible hacer la crítica de la industria de la cultura sin hacer la crítica del arte. En esta sociedad, presidida por el protagonismo incuestionable de los modernos medios mecánicos de reproducción, el arte se ha convertido en un negocio, porque responde a una necesidad social. Pero esa necesidad social no tiene nada que ver con la experiencia artística. Dice ADORNO que en toda obra genuina aparece algo que no existe, y en la aparición de ese algo inexistente, como si existiese, es donde encontramos el problema de la verdad del arte. El arte está prometiéndolo que no existe, y formulando objetivamente la exigencia de que eso que aparece en la obra, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible. La tarea encomendada a las obras de arte consiste en hacerse conscientes de lo universal que late en lo singular (ADORNO, 1983: 116), y su lenguaje está constituido por una corriente subterránea, que es colectiva. La sociedad, como determinante de la experiencia, constituye las obras como su auténtico sujeto. En cada escalón estético se renueva el antagonismo existente entre la falta de realidad de la imagen y la realidad del contenido histórico que se manifiesta (ADORNO, 1983: 119). Las obras de arte expresan tendencias sociales objetivas, no previstas por el artista que objetiva la obra en un texto, en una tela o en un pentagrama, de modo que la libertad del artista, o bien es ilusoria, o bien no es total. Una obra de arte surgiría de los «campos de fuerza» existentes entre el sujeto y el objeto (JAY, 1974: 285-322). La participación de la obra de arte en la clarificación racional supone la antítesis del arte respecto a la realidad. ADORNO dirá que *pueden llamarse obras de arte racionalmente clarificadas las que, manteniendo sin concesiones su distancia de la experiencia empírica, demuestran tener una verdadera conciencia de ella* (ADORNO, 1983: 121). El arte inferior, pensado para la industria de la cultura, no contribuye a la clarificación racional, ni supone un distanciamiento respecto del mundo empírico, pues ese distanciamiento puede obstaculizar el objetivo de la integración o de la captura del sujeto en una estrategia envolvente. Y es que, para ADORNO, en el caso de la música, por ejemplo, la dicotomía real no era entre «música seria» y «música ligera», sino entre una música orientada hacia el mercado y otra que prescindía de él (JAY, 1974: 299).

II.2. ¿Qué hace la industria de la cultura con el arte?

En un mundo en el que la comunicación y el arte aparecen producidos y mediados por los medios de comunicación, y por su lógica implacable —eso que llamamos la industria de la cultura—, ¿dónde queda la experiencia del arte? ¿Qué hace la industria de la cultura con el arte? ADORNO dirá que si la crítica cultural

se subleva contra el sistema es porque éste consigue una progresiva integración de toda conciencia individual en el aparato de la producción material.

Al modo como la cultura surgió del mercado, como algo que se destacaba de lo inmediato, de la esfera de la propia conservación en el tráfico, la comunicación y el entendimiento, al modo como en el capitalismo maduro casó con el comercio, y sus portadores fueron «terceras personas», mediadores como los comerciantes, así también (...) se contrae hoy el ámbito en el que empezó, el de la mera comunicación. Su enajenación de lo humano culmina en la docilidad absoluta a las exigencias de una humanidad que el vendedor ha convertido en clientela. En nombre de los consumidores, los que disponen de la cultura suprimen de ella lo que le permitiría salvarse de una total inmanencia a la sociedad existente, y no dejan de ella más que lo que cumple en esa sociedad un objetivo inequívoco (ADORNO, 1984: 234)

Sólo cuando el orden establecido se acepta como medida de todas las cosas, se convierte en verdad su mera reproducción en la conciencia —escribe ADORNO—, realidad ante la que la crítica cultural habla de pérdida de sustancia y de superficialidad de todos los productos de la industria cultural. Y aunque sabemos que las andanadas que ADORNO lanza contra la cultura se extienden a la propia crítica de la cultura —ella participa de esa misma superficialidad que critica—, no entraremos en esa dimensión de su obra, porque el espacio del artículo nos lo impide. En la obra de arte hace entrar en una nueva constelación los elementos de la realidad ajena a ella, que son trasladados a un ámbito menor, en el que encuentran su lugar. Y más que una relación de imitación que la obra de arte hace de la realidad, la obra de arte consiste en representar ese papel de traslado. Y ese traslado, que no es copia ni pretensión de imitar a la realidad, es la obra de arte. Las obras de arte son negativas en virtud de la ley de su objetivación, pues matan lo que objetivan al arrancarlo a la inmediatez de su vida. La obra de arte nace del mundo de las cosas: utiliza los materiales que toma de ellas, y nada hay en ella que no pertenezca a ese mundo. Pero ninguna obra de arte existente manifiesta ser dueña de lo no existente, y esto separa a las obras de arte de los símbolos religiosos, cuya exigencia es trascender la inmediata presencia de la manifestación hacia lo manifestado en ella.

La experiencia estética lo es de algo que el espíritu no podría extraer ni del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad, y por eso el arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada (ADORNO, 1983:

181). Por otra parte, en la sociedad actual, esa experiencia estética aparece degradada por lo que BENJAMIN anunciaba: la pérdida del aura de la obra de arte. Si bien la obra de arte siempre fue susceptible de repetición, y lo que los hombres habían hecho podía ser imitado por otros hombres, la reproducción técnica de la obra de arte representa algo nuevo, inédito en la historia. La obra queda desvinculada de las circunstancias en las que emergió, y las nuevas circunstancias de la recepción de la misma, en la sociedad de masas, quizás dejen intacta la consistencia de la obra, pero desprecian su *aquí* y su *ahora*.⁵

II.3. La industria cultural y el primado de los efectos

Una obra de arte no es nunca un *protocolo de excitaciones* (ADORNO, 1983: 319). El sacudimiento que ella produce en el receptor pertenece a ese instante en que quien la contempla se olvida de sí mismo y desaparece en ella. Pero la experiencia del arte, es algo más que una mera vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva. Y la conmoción del sujeto ante la verdad de la obra de arte, experiencia en la que conoce su propia limitación y su finitud, es lo contrario de la debilitación del yo, pretendida y tantas veces conseguida por la industria de la cultura.

La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta. El detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido (...) en exponente de la rebelión contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 170).

⁵ BENJAMIN lo explica en uno de sus textos más conocidos: «En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. (...) Conforme a una formulación general, la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario». BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.

La industria de la cultura marca todo con un rasgo de semejanza, en un universo tecnológico y cultural en el que cine radio y revistas constituyen un sistema. El cine y la radio —dirá el filósofo— ya no necesitan darse como arte, y la evidencia de que no son sino puro negocio les sirve de ideología para legitimar *la porquería que producen deliberadamente* (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 166). Las distinciones artificiales entre los productos —canciones o automóviles, ropa, teléfonos móviles, programas de televisión—, sirven para clasificar, organizar y manipular a los ciudadanos, convertidos en meros consumidores de productos cuyas sutiles diferencias han sido diseñadas para ellos: cada uno debe comportarse de acuerdo con el «nivel» que el sistema le ha asignado previamente, sobre una investigación estadística que le incluye en algún grupo —según sus ingresos y sus preferencias—, para el que el sistema tiene previsto una serie de productos y servicios. El sistema prescribe comportamientos: el individuo debe comportarse según lo que se espera de él, y consumir lo que el sistema produce para él. El esquematismo de la producción le exime de pensar, porque todo está pensado, porque él mismo, como consumidor, es un pensamiento elaborado por el sistema. En definitiva, el sistema siempre tiene razón. El primado del efecto, del que habla ADORNO, confirma el éxito del sistema, al que pertenecen los medios de comunicación, la industria que ellos crean y difunden —en la que hasta los detalles y las diferencias han sido previstas—, y el sujeto que la espera, la festeja y la consume. El sistema lo abarca todo, y también lo que se resiste, lo que lo cuestiona, consigue encontrar un nicho propio en el sistema, en la medida en que se integra, y es banalizado y convertido en un producto más de consumo. *Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya* (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 172). Cuando la televisión se instaló en los hogares, ADORNO descubrió que era una factoría de satisfacciones vicarias. En Beverly Hills ADORNO hizo un estudio sobre el rol de la televisión en el sistema de la industria cultural, que le permitió conocer a fondo la manera de trabajar del nuevo medio, destinado a colonizar el ámbito privado de los ciudadanos, actuando sobre sus gustos y compensaciones, y favoreciendo lo estereotipado. Investigó la función de los medios de comunicación de masas en el psiquismo de las personas, y comprendió que los contenidos del nuevo medio cumplen una función: regulan los deseos y las necesidades de los telespectadores. Por eso se producen tantas imágenes con argumentos que se dirigen directamente a vivencias y a impulsos instintivos insatisfechos de los receptores. En cuanto a la difusión mediática de fragmentos del saber cultural, ADORNO consideraba que crea el fenómeno de la seudocultura: el sujeto está a la última, y así con-

sigue demostrar que es una persona cultivada. En esa seudocultura de la *lower middle class*, el que todavía sabe qué es un poema es muy difícil que encuentre un puesto de trabajo bien pagado como redactor publicitario (MÜLLER-DOOHM, 2003: 524).

ADORNO afirma que la industria de la cultura defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que promete: la promesa en la que consiste el espectáculo puesto en pie y mantenido por la oferta inagotable de productos de la industria de la cultura, deja entender que no se llega jamás a la cosa misma, y *que el huésped debe contentarse con la lectura de la carta de menús* (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 184).

El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 186).

El engaño de la industria de la cultura radica en que ella ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que el ciudadano quiere escapar, siendo esa evasión como una carretera por la que se vuelve al punto de partida. Y el mecanismo funciona con tal eficacia que la diversión consigue la resignación que se quisiera olvidar. Y el engaño no está en que sirve distracción, sino en que arruina el placer al quedar asociada —por sus intereses comerciales— a los clichés de la cultura que se liquida a sí misma.

III. UNA PREGUNTA SOBRE LA ILUSTRACIÓN

III.1. Una ontología de nosotros mismos

Para concluir estas reflexiones sobre la crítica de la cultura de ADORNO, y sobre su análisis de la Ilustración, nada mejor que regresar a las páginas de KANT: la *Aufklärung*, el *Enlightenment*, el *Iluminismo* o la Ilustración, es la liberación del hombre de su culpable incapacidad para servirse de su inteligencia sin la guía de otro. En un texto escrito en 1784, el filósofo proponía como lema de la Ilustración esta consigna: *ten el valor de servirte de tu propia razón!* (KANT, 1978: 25). El filósofo de Königsberg acusaba a los hombres de pereza y cobardía, causa de que la mayoría de ellos permaneciera a gusto en su estado de *pupilos*, tutelados y condenados a una incapacidad que se ha convertido casi en

segunda naturaleza. KANT entendía que, para que la Ilustración progresara, sólo hacía falta una cosa: *libertad de hacer uso público de su razón íntegramente*, para que cada uno pueda exponer al mundo sus ideas, haciendo una franca crítica de lo existente. A la pregunta de si vivía en una época ilustrada, la respuesta del filósofo era: no, pero sí en una época de ilustración (KANT, 1978: 34). Y si entonces la ilustración lo era en relación con la religión, ahora lo es contra el estado actual de la industria de la cultura. En 1798, catorce años después de aquel texto en el que se preguntaba por la *Aufklärung*, KANT vuelve a la cuestión de la Ilustración, y aborda el otro asunto de su tiempo: la Revolución que ha estallado nueve años atrás en las calles de París. Si el contexto histórico en el que el filósofo de Königsberg escribe sus reflexiones está formado por dos acontecimientos —la Ilustración y la Revolución—, el contexto histórico en el que el filósofo de Frankfurt de Main escribe las suyas también está configurado por dos acontecimientos: la Ilustración como razón instrumental —convertida en engaño de las masas, y en promesa incumplida—, y el Holocausto, cuyo símbolo es el horror de *Auschwitz*.

La aporía ante la que nos encontramos en nuestro trabajo se reveló así como el primer objeto que debíamos analizar: la autodestrucción de la Ilustración. No albergamos ninguna duda (...) de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 53).

FOUCAULT afirma que KANT fundó las dos grandes tradiciones críticas entre las que se mueve la filosofía moderna: planteó la cuestión de las condiciones bajo las cuales es posible un conocimiento verdadero, e impulsó otro modo de interrogación crítica ante el contexto histórico. Y en esa segunda tradición crítica las preguntas pertinentes son las siguientes: *¿en qué consiste nuestra actualidad?*, y también, *¿cuál es hoy el campo de experiencias posibles?* Las respuestas a esas preguntas constituirían una ontología del presente: *el discurso debe tener en cuenta su propia actualidad para encontrar, por una parte, en ella su propio lugar y, por otra, para desvelar el sentido, en fin, para especificar el modo de acción que es capaz de ejercer en el interior de esta actualidad*

(FOUCAULT, 1985:200). Y a esa forma de reflexionar, que se pregunta cuál es mi actualidad, y cuál es el sentido de esta actualidad, pertenecería ADORNO, y toda la Escuela de Frankfurt. En las páginas escritas por ADORNO, esa ontología de la actualidad es diagnóstico y también pronóstico, anuncio de una aporía que en este cambio de siglo y de milenio debe funcionar como recordatorio y como interpelación, ante un mundo invadido por la industria cultural.

III. 2. La Ilustración, ¿un proyecto interrumpido?

ADORNO y HORKHEIMER quisieron poner de relieve que la razón tiene rostro de Jano. A la liberación emancipadora de la especie respecto de la naturaleza se une el control de la naturaleza externa e interna. Y en la medida en que el sujeto que ha adquirido ese poder sobre las coerciones de la naturaleza persigue el objetivo primario de conservarse a sí mismo, frente a una naturaleza cosificada, su existencia se transforma en un simple medio para dominar el mundo en su totalidad, sin tener en cuenta los fines perseguidos (MÜLLER-DOOHM, 2003: 421). Pero no era ese el único tema que les preocupaba: cómo la Ilustración podía invertirse transformándose en engaño de masas, y cómo el sistema de una cultura completamente comercializada y centralizada intenta apoderarse de las cabezas de los hombres.⁶ Decían que la industria cultural suponía una regresión histórica, la conversión de la Ilustración en ideología, regresión que encontraba su expresión en el cine y la radio. Esas tecnologías al servicio de la industria de la cultura eran ámbitos en los que la Ilustración consistía sólo en el cálculo de los efectos y en la técnica de producción y de difusión. Si el objetivo de la Ilustración era liberar a los hombres del miedo, y constituirlos en señores, en un mundo en el que el intelecto vencería a la superstición, y dominaría sobre una naturaleza desencantada, la Ilustración no ha cumplido su objetivo: *a través de las innumerables*

⁶ Desde una perspectiva distinta, METZ se aproxima al tema en estas palabras: «¿Dónde está el hombre hace tiempo confiado a nosotros? (...) Esta muerte lenta, suave, de la madurez, se realizará con tanto más éxito, cuanto más lo experimentemos no como presión y represión, sino como placer y diversión. Esto procura nuestra moderna industria cultural, el creciente poder de los medios de comunicación, y no en último lugar la TV, que abarca nuestra cotidianidad de modo cuasi trascendental y cada vez más nos exonera de nuestras propias imágenes y de nuestra propia lengua y nos convertirá un día en rutinarios analfabetos felices» (ENZENSBERG). Obviamente, esta segunda inmadurez es más difícil de superar que la primera, pues el inmaduro secundario no sufre con la inmadurez que padece, porque él la sostiene como una ventaja y porque esa inmadurez le proporciona bienestar. METZ, J.B., *Por una cultura de la memoria*, Anthropos, 1999, 67.

agencias de la producción de masas y de su cultura, se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables (HORKHEIMER Y ADORNO, 2003: 82). Y si el proyecto de la Modernidad, formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración, consiste en desarrollar las ciencias objetivadoras, los fundamentos universalistas de la moral y el derecho y el arte autónomo, no sólo con la esperanza de que conseguirían controlar las fuerzas de la naturaleza, sino también fomentar la interpretación del mundo y del propio yo, y el progreso moral, la justicia de las instituciones sociales y hasta la felicidad de los seres humanos (HABERMAS: 2002, 385), la barbarie nacionalsocialista terminó con ese optimismo.

Los instrumentos de dominio, que deben influir en todos —lenguaje, armas y máquinas—, adquieren un carácter objetivo, que lo hace universalmente disponible, y su «objetividad» para todos implica una pérdida: el pensamiento pierde el momento de la reflexión sobre sí mismo, y la maquinaria, a la vez que alimenta a los hombres, los mutila (ADORNO Y HORKHEIMER, 2003: 90). Con la renuncia al pensamiento, que, en su forma reificada —como máquinas, lenguaje y organización—, ejecuta su venganza en los hombres, la Ilustración ha renunciado a su propia realización. Adorno veía en la tecnología un instrumento de dominación (SFEZ, 1992: 151), y si el proyecto de la Ilustración pretendía liberar a los hombres del mundo del mito y de la magia, la industria de la cultura, producida y difundida por esa tecnología, crea una industria de la cultura en la que todo es ilusión y alineación (SFEZ, 1993: 1687).

V. FINAL

ADORNO no proponía sus ideas de manera lineal, en un orden progresivo, desde un texto guiado por la coherencia y la deducción lógica. Su escritura tiende a los textos breves de voluntad aforística, *concentraciones de alta densidad de sentido* (TAFALLA, 2003: 27), que rompen la continuidad del discurso, en un texto voluntariamente roto en pedazos. Sin embargo, el lector descubre en esos islotes de texto algunos puentes que enlazan las discontinuidades, en una red de relaciones que genera una completa trama de sentido. Su pensamiento, no expuesto en un orden lineal, puede pensar en muchas direcciones, y es capaz de recorrer una red en varias direcciones, con pedazos de sentido que combina de distintas maneras, en busca de la mejor figura. Cada página de su *Teoría Estética* revela la fecundidad del procedimiento: *el pensamiento se ve empujado a seguir adelante por el roce con la cosa misma, y siempre en giros sorprendentes e impre-*

visibles y, en esos giros, el retorcido texto explota de vez en cuando en breves frases en las que se resume y, por así decirlo, queda a la intemperie un complejo proceso de pensamiento (WELLMER, 1994: 40-41). Sesenta y un años después de *Dialéctica de la Ilustración*, en este cambio de siglo y de milenio, cuál sea el destino del arte, y de la cultura en general, y cuál el destino del sujeto que se relaciona con ellos, es un problema cuyas dimensiones legitiman por sí solas el regreso a las páginas del filósofo. Y si la preocupación por los medios y la cultura ha impulsado otros enfoques y otras líneas de investigación —el análisis de MORIN, desde la antropología cultural⁷, la analogía cibernética de MOLES⁸, la obra de McLuhan, el enfoque de SCHAEFFER⁹, la Escuela de Birmingham¹⁰, y la totalidad de las investigaciones englobadas en el rótulo *Cultural Studies*¹¹, además de la teoría de la acción comunicativa habermasiana—, hay que reconocerle a ADORNO y a la *Escuela de Frankfurt* el mérito de haber convertido en problemática una nueva circunstancia histórica, que hasta entonces era aporética, o que estaba a la espera de las formulaciones teóricas que le permitieran convertirse en problema, en su triple vertiente de diagnóstico, pronóstico y alternativa. Y si en esto último —la formulación de una alternativa— la Escuela de Frankfurt defraudó, hay que decir que no es poco haber impulsado una filosofía orientada hacia los problemas de nuestro tiempo. En una época presidida por la tecnología de la televisión, y por las exigencias de la publicidad y del marketing, que evolucionan en un bucle cerrado sobre sí mismo, en el que necesidades y productos destinados a su satisfacción aparecen asociados por una investigación que conjura el riesgo de las empresas que suministran todo tipo de productos a la industria de la cultura, el optimismo parece mal consejero y peor guía. Si la Ilustración del siglo XVIII podía ser optimista, la experiencia traumática del

⁷ MORIN, E., *Le Paradigme perdu: la nature humaine (science de la vie et science de l'homme)*, Paris, Le Seuil, 1973; *L'Esprit du temps, I y II*, Paris, Grasset, 1975; *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1982; *Sociologie*, Paris, Fayard, 1984, y *La Méthode, I y II*, Paris, Seuil, 1980.

⁸ MOLES, A., *Sociodynamique de la culture*, Mouton, Paris-La Haya, 1967.

⁹ SCHAEFFER, P., «Pour une recherche dans les mass media ou l'impact du cinéma et de la télévision sur le développement culturel contemporain», en UNESCO, 1971, 9-22.

¹⁰ HALL, S., «Le rôle des programmes culturels dans la télévision britannique», en UNESCO, 1971, 49-62.

¹¹ MATTELART, A., y NEVEU, E., *Introducción a los estudios culturales*, Paidós, Barcelona, 2004; BARKER, M., Y BEEZER, A (eds.), *Introducción a los Estudios Culturales*, Bosch, Barcelona, 1994; FERGUSON, M., y otros (comps.), *Economía Política y Estudios Culturales*, Bosch, Barcelona, 1998; CURRAN, J., y otros, (comps.), *Estudios Culturales y Comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.

siglo XX exige poner límites al optimismo. Las instancias que podrían impulsar la Ilustración —los medios de comunicación social—, defraudan en la práctica esa ejecutoria, porque su beneficio es otro, y otro su trofeo. Y esa realidad sigue siendo una preocupación de la comunidad que estudia la cultura de masas, desde la tradición de los *Cultural Studies*, desde la Comunicación Política, o desde cualquiera de las disciplinas que abordan el análisis de la relación entre los medios de comunicación, la cultura y la sociedad. Impulsado desde una perspectiva intercientífica, en la que la economía política atraviese transversalmente las distintas aproximaciones —tal y como aconseja Kellner¹², y teniendo en cuenta que las audiencias son activas y selectivas, pero también ellas están bajo control (CURRAN, 1998: 383-416)—, ese análisis aceptará el carácter de sistema que ADORNO atribuía al mundo de la cultura de masas y, a la hora de atribuir una cierta actividad a los receptores, no olvidará que las mismas audiencias son un producto del sistema de producción de los medios de comunicación dentro de los cuales están enculturadas, también ellas son un producto elaborado por ellos.

Eso es tanto como reconocer que las audiencias adquieren y desarrollan sus preferencias y expectativas, y aprenden las formas de relacionarse y de interpretar los contenidos culturales de los medios de acuerdo con sus experiencias sobre los textos que son dominantes y populares, experiencias que son impulsadas por los propios medios.¹³

¹² KELLNER escribe que «la ‘economía política’ no se refiere sólo a la economía, sino también a las relaciones entre la economía, la política y otras dimensiones de la realidad social. El término vincula la cultura en su contexto político y económico y abre los estudios culturales a la historia y a la política» (189-190). Y añade: «La economía política puede contribuir realmente al análisis y a la crítica textual, así como a la recepción, los usos y las gratificaciones de la audiencia» (190). KELLNER, D., «Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía política», en FERGUSON, M., y GOLDING, P. (eds.), *Economía Política y Estudios Culturales*, Bosch, Barcelona, 1998, 185-212.

¹³ Escribe KELLNER: «Tal como señalaba la Escuela de Frankfurt, la cultura de los medios de comunicación se produce en el seno de una organización industrial de la producción en la que los productos se generan de acuerdo con los códigos y modelos de las industrias de la cultura, que están organizadas de acuerdo con los modelos industriales de producción. Qué códigos son operativos y cómo están codificados en los artefactos e, por consiguiente, una función del sistema de producción. En un sistema comercial de la cultura de los medios de comunicación la producción está organizada de acuerdo con unos géneros bien definidos con sus propios códigos y modos de producción. El cine, la televisión, la música popular y otros géneros de la cultura de los medios de comunicación están muy codificados en sistemas de empresa comercial que están organizadas de acuerdo con unos códigos y unas fórmulas muy convencionales.» (190-191). Y, más adelante: «Fue un error de algunos de los análisis de la Escuela de Frankfurt el hecho de suponer que las audiencias eran unas víctimas culturales que, simplemente, eran manipuladas por la cultura de los medios de comunicación, pero es igualmente cuestionable asumir que las audiencias son siempre

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. (1970): *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983.
- ADORNO, Th. W. (1955): *Crítica Cultural y Sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984.
- ADORNO, Th. W. (1970): *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del Antisemitismo, Voces y Culturas*, Barcelona, 2001.
- ADORNO, Th. W. (1949): *La Personalidad autoritaria*, Editorial Proyección, Bs.As., 1965.
- ADORNO, Th. W. (1961): *Minima Moralia*, Taurus, Madrid, 1987.
- BARKER, M., y BEEZER, A. (eds.), (1992): *Introducción a los Estudios Culturales*, Bosch, Barcelona, 1994.
- BENJAMIN, W., (1936): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973 (En: http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte-en_la_epoca_de_su.htm).
- BÜHLER, K.: «Teoría del Lenguaje», *Revista de Occidente*, Madrid, 1967.
- CURRAN, J.; MORLEY, D., y WALKERDINE, V, (comps.), (1996): *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Paidós, Barcelona, 1998.
- FERGUSON, M., y GOLDING, P. (eds.), (1997): *Economía Política y Estudios Culturales*, Bosch, Barcelona, 1998.
- FOUCAULT, M.: (1983) *Saber y Verdad*, Las ediciones de la Piqueta, Madrid, 1985.
- HABERMAS, J. (1981): *Israel o atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad*, Trotta, Madrid, 2001.
- HALL, S.: «Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas», en CURRAN, J., y otros (1996): «Estudios Culturales y Comunicación», Paidós, Barcelona, 1998. 27-62.
- HORKHEIMER, M., y ADORNO Th. W., (1944): *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2003.
- JAY, M.: *La Imaginación Dialéctica*, Taurus, Madrid, 1974.
- JIMÉNEZ, M.: *Adorno. Arte, ideología y teoría del arte, amorrortu*, Buenos Aires, 1977.
- KANT, M.: (1784) *Filosofía de la Historia*, FCE, México, 1978.

activas y creativas, producen sus propios significados y comunican de forma transparente su uso e interacción con los medios de comunicación a los investigadores culturales» (208). KELLNER, D., en FERGUSON, M., y GOLDING P. (eds.), *Economía Política y Estudios Culturales*, Bosch, Barcelona, 1998.

- LUKÁCS, G.: (1963) *Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1976.
- MARCUSE, H.: (1954), *El Hombre Unidimensional*, Orbis, Barcelona, 1984.
- MATTELART, A.: y NEVEU, E., (2004) *Introducción a los estudios culturales*, Paidós, Barcelona, 2004.
- METZ, J.B.: (1999) *Por una cultura de la memoria*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- MÜLLER-DOOHM, S. (2003): *En Tierra de Nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual*, Herder, Barcelona, 2003.
- NIETZSCHE, F., (1885): *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1980.
- POPPER, Karl R., (1972): *Conjeturas y Refutaciones*, Paidós, Barcelona, 1983.
- RUSCONI, G. E., (1969): *Teoría Crítica de la Sociedad*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- SCHAEFFER, P. (1971): «Pour une recherche dans les mass media ou l'impact du cinéma et de la télévision sur le développement culturel contemporain», UNESCO, 1971, 9-22.
- SFEZ, L., (1973): *Critique de la Communication*, Éditions du Seuil, París, 1992.
- SFEZ, L. (1993): *Dictionnaire Critique de la Communication*, PUF, París, 1993.
- SPENGLER, O. (1918): *La Decadencia de Occidente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.
- TAFALLA, M. (2003): *Th. W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Herder, Barcelona, 2003.
- WELLMER, A. (1985): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993.
- WELLMER, A., y GÓMEZ, V.: *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universitat de València, Valencia, 1994.
- WILLIAMS, R.: *Sociología de la Comunicación y del Arte*, Paidós, Barcelona, 1982.