

# LA POSIBILIDAD DE UN PENSAMIENTO DIALÉCTICO-ESTÉTICO-SOCIAL FRENTE A LA INDUSTRIA CULTURAL

Texto recibido: 10 de octubre de 2014  
 Texto aprobado: 6 de enero de 2015

Por Oscar Barrera Sánchez\*  
 Colegio de Saberes

## Resumen

El arte plantea una forma autónoma y auténtica de pensamiento que ha sido sometida por el concepto metafísico del propio pensamiento, pero sobre todo por la industria cultural de las sociedades capitalistas. Esta problemática sigue vigente, ya que dicho sistema de organización económica y social continúa siendo un escollo para la libertad de la creación artística.

**Palabras clave:** arte, pensamiento, autonomía, industria cultural, Adorno, Horkheimer, Benjamin.

## Abstract

*Art poses an autonomous and authentic thinking that has been submitted by the metaphysical concept of thoughts, but mostly by the cultural industry of capitalist societies. This issue is in force, since this form of economic and social organization remains an obstacle to the freedom of artistic creation.*

**Keywords:** art, thought, autonomy, culture industry, Adorno, Horkheimer, Benjamin.



Fotografía: "Taller de danza" Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 1990

\* Estudió las licenciaturas de Ciencias de la Comunicación y Filosofía, al igual que la Maestría en Comunicación, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es Doctor en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Iberoamericana y profesor de la Maestría en Saberes sobre subjetividad y violencia en el Colegio de Saberes. <oscarbs78@yahoo.com.mx>

## Introducción

El presente trabajo tiene como intención mostrar la relación que se establece en la construcción autónoma de la obra de arte como un acto de pensamiento que rompe con la racionalidad técnico-científica impuesta por las sociedades modernas y el orden social del modo de producción capitalista, lo que de nueva cuenta nos lleva a cavilar sobre la posibilidad de un pensar auténtico. No obstante, el embate de las sociedades industriales y del capitalismo rompe todo intento artístico y autónomo del pensamiento por medio de la homogeneización del gobierno, de la propia definición conceptual del pensamiento y con la acometida de la industria cultural.

Este escrito se basa en el marco teórico conceptual de autores de la Escuela de Frankfurt, sobre todo autores que trataron a profundidad dicha dinámica estética como lo fueron Theodor Adorno y Walter Benjamin. También parte de algunos textos de los autores, los cuales han sido trabajados de manera directa, por lo que se evitó hacer referencia a comentaristas de dichas obras.

### **El dominio del pensamiento homogeneizante en las sociedades técnicas**

Algunos teóricos de la *Teoría crítica*, agrupados en la llamada Escuela de Frankfurt, diseñaron una crítica al pensamiento conceptual identificante como saber de dominio, como un saber que, gobernado por el principio de identidad, termina con lo heterogéneo, predestinando a la muerte de todo aquello que no se le subyuga. Para esta escuela de pensamiento –sobre todo para Theodor Adorno y Max Horkheimer–, esta concepción tiene su germen en el propio obrar del pensamiento:

[...] ya la pura forma del pensamiento está intrínsecamente marcada por la apariencia de identidad. Pensar quiere decir identificar.<sup>1</sup>

Desde el nacimiento de la filosofía, el pensamiento se ha afirmado sobre el método identificador de concepto y objeto, pues la multiplicidad de objetos similares, pero diversos a

<sup>1</sup> Theodor Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992, pág. 13.

un tiempo, se ha ceñido a la unidad de un único concepto abstracto. El principal asunto del pensamiento ha sido justamente ése, la abstracción. Todo pensamiento es abstracción y toda abstracción es restricción de la pluralidad sensible a la identidad ideal del concepto.

Adorno y Horkheimer juzgan que la identificación es una supresión de las diferencias individuales. La restricción del proceso de pensamiento tiene forma de negación: la identidad ideal niega el carácter real de lo diverso sensible. Para el pensamiento abstracto el concepto es lo auténtico, las diferencias lo irreal. No obstante, ellos consideran lo contrario: lo real son los objetos, lo ideal los conceptos. Lo real son los objetos porque éstos contienen o manifiestan mucho más de lo que de ellos dice el concepto. Las diferencias verdaderas entre los objetos de una misma clase son negadas, dejadas de lado y sometidas a una identidad que sólo se queda con los aspectos comunes. Lo ideal, consiguientemente, es el concepto, porque las cosas no concuerdan de hecho con él. Posiblemente no se puede pensar sin identificar, pero tampoco el pensamiento se reduce simplemente a la identificación. Permanece un abismo entre lo que las cosas son y el concepto que las representa, y este vacío es el que ocasiona la negación de la identidad.

La negación es trascendente para Adorno y Horkheimer porque es la indiferenciación de las cosas, su homogeneización, lo que aprueba y facilita su mejor control. Para Adorno, el pensamiento capitalista es positivista, homogeneizante, identificador (busca hacer idénticos a todos) y cosificador. Si el pensamiento identificador ha mantenido su vigencia desde sus orígenes hasta nuestros días, ha sido por el hecho de que es la herramienta apta para la dominación. La identidad y la abstracción como fundamentos de generalización epistemológica presumen una reducción de la heterogeneidad individual, que queda superada en la identidad del concepto. La negación de lo constitutivamente diferenciador se transforma en una grave amenaza cuando se deja el plano del pensamiento y se pasa a una operativa práctica, es decir, cuando se hace condición de posibilidad de una racionalidad técnica e instrumental. Para los autores, la ambición de poder que describe a la racionalidad desde su origen y que quiere subordinar el mundo al dominio del sujeto, ha pretendido también la propia opresión del hombre particular e, incluso, de la totalidad de los hombres y de sus relaciones sociales.

La resignación de la naturaleza exterior se ha practicado a través del pensamiento descrito anteriormente, a través de la racionalidad científico-instrumental y de la filosofía positivista que la reproduce. Esta filosofía, auxiliada por el pensamiento idéntico, que no tolera las diferencias y lo desconocido, va a acabar por reducir todo a lo puramente esencial. Sólo va a permitir la existencia del hecho bruto y, al igual que la ciencia, se circunscribirá a repetirlo. De esta manera, con la forma de pensamiento positivista y acrítica se origina el regreso de la Ilustración a la mitología de la que había intentado huir.

A través del pensamiento identificador, el sujeto queda subyugado a un simple ser genérico. De esta manera, al perder el sujeto su individualidad, se reifica. Por otra parte, la dominación en el ámbito social presume el control sobre el conjunto de los hombres y de sus relaciones, un control que se exige a través de la cultura y del poder político y económico. Según Adorno y Horkheimer, por medio de la industria cultural se viabiliza el conformismo de las masas, se ejerce su represión y su consiguiente manipulación política. La sociedad en su conjunto se cosifica, la ideología domina y la alienación de la realidad se generaliza.

### **El arte como posibilidad de pensamiento auténtico**

La estética y el arte fueron puntos centrales para representantes de la Teoría crítica, como en el caso de Theodor Adorno y Walter Benjamin, quienes veían que la filosofía del arte tenía un valor de resistencia y subversión contra los aspectos deformadores y alienantes del mundo moderno. Y es que la idea de la importancia del arte se dio precisamente con el inicio de la modernidad. Así, en Alemania, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, hubo un importante movimiento estético que se dio desde Immanuel Kant hasta los posrománticos, donde la estética surgió como una vía para reconciliar la cultura científico-técnica, que explotó todo, por un lado, y la cultura moral y política, que trató a todos como iguales, aunque al mismo tiempo reconocía que cada persona era distinta. De esa manera, lo estético y artístico es lo que provee la síntesis para transferir a un tipo de persona reconciliada consigo misma, donde ciencia y moral, razón y sentimiento no sean inseparables. El desarrollo individual no debe estar en contradicción con el desarrollo colectivo y, con ello, se formula la primera utopía estética de la modernidad: es la utopía de una sociedad como una obra de arte.

Adorno retoma, en gran medida, esta idea, pues el sentido de su pensar es criticar a la sociedad tal como se da a favor de posibilitar una sociedad diferente, donde no se dé la alienación y sí la justicia. Para ello el arte es totalmente importante, pues mantiene la promesa de felicidad. El arte es portador de una promesa de felicidad y anticipa algo mejor que

el hoy.<sup>2</sup> La caracterización que hace Adorno del arte tiene como rasgo la negatividad, siendo la promesa que contiene la obra no un consuelo, sino una crítica de la praxis.

En ese sentido, la teoría crítica es una teoría regida por el interés en la instauración de una sociedad en la que los sujetos puedan constituirse por vez primera en forma consciente y fijen activamente su propia forma de vida, en una sociedad en la que domine la justicia en las relaciones entre los hombres.<sup>3</sup>

Para Adorno, el arte ha perdido su autoevidencia, tanto por lo que se refiere a su propia inmanencia, como al modo de su conexión con la totalidad social que interpreta.<sup>4</sup> De esta forma, el punto de partida de la estética no va a ser otro que el de una propia autorreflexión, la cual se ejerce sobre su objeto, por un lado, y sobre ella misma como teoría, por otro. Su propósito es mostrar, frente a una serie de teorías estéticas ya delineadas, su propuesta de una estética actual y, sobre todo, dialéctica.

En *Dialéctica de la Ilustración* se manifestó la ruina de la civilización y cómo ésta había abocado a la sinrazón, y ello por un mal uso del concepto de razón; en ella se realizaba un examen de la sociedad y de las causas de su fingimiento a través de una teoría crítica de la racionalidad. Frente a la razón instrumental, que se desarrolla por doquier, al pensar por identidad, que anula lo heterogéneo, las diferencias, en *Dialéctica negativa* se señalaba la necesidad de un nuevo tipo de razón, de carácter crítico, dialéctico y negativo que proporcionara una salida a la falsa situación, y esto no como superación, sino como corrección de esa razón subjetiva o formal que había hecho a un lado el mundo objetivo.

La teoría estética de Adorno es el lugar donde se presenta un nuevo concepto de razón, conforme a las propuestas realizadas en *Dialéctica negativa*, con su denuncia al pensamiento identificador conceptual. Frente a éste y a la razón instrumental que lo representa, se alza en este momento la racionalidad dialéctico-estética, una racionalidad irreductible a aquélla. En la estética adorniana uno se halla no con una sustitución o ampliación de la razón mediante el arte, sino con una nueva forma de conocimiento que es corrección<sup>5</sup> y salida de la razón instrumental identificante. Por lo tanto, la trascendencia del arte y la estética en la filosofía, hay que concebirla como exhorto de una noción no instrumental de racionalidad.

**“La teoría estética de Adorno es el lugar donde se presenta un nuevo concepto de razón, conforme a las propuestas realizadas en *Dialéctica negativa*, con su denuncia al pensamiento identificador conceptual.”**

<sup>2</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992, pág. 24.

<sup>3</sup> Max Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>4</sup> Theodor Adorno, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 36.



Fotografía: "Taller de pintura" FAD, Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 1990

La estética de la negatividad, la expresión de lo no-idéntico respecto a la sociedad, queda sobrepasada en el siguiente nivel de reflexión, donde el arte no aparece meramente en su posición de contraimagen social, sino también en oposición a la razón de dominio subjetiva e instrumental. La reflexión última busca, por tanto, unir filosofía y estética de un modo real y pleno, de suerte que a la teoría estética no le queda más remedio que trasladarse al plano gnoseológico para desarrollar un concepto de razón alternativo al criticado. De esta manera, frente al pensamiento identificante brotará el conocimiento de lo no idéntico y la consideración a una dialéctica real entre subjetividad y objetividad.<sup>6</sup> En el ámbito del arte la no-identidad, la lucha frente a la reducción a dominio, ideología y cosificación, se provee mediante la *mimesis*, forma de comportamiento donde no se renuncia al sujeto en la disposición de lo que le es heterogéneo, porque la *mimesis* es un formarse igual con la cosa misma, es sintetizar los polos subjetivos y objetivo, sin someter ninguno de ellos a su contrario: *mimesis* es el nombre que le da Adorno a una genuina dialéctica entre sujeto y objeto; es también, por tanto, el nombre de una racionalidad vasta que abarca tanto a la razón objetiva como a la razón subjetiva y las pone en armonía. *Mimesis* es, en consecuencia, el nombre de una razón dialéctico-estética.

En la paradoja del *tour de force* de hacer posible lo imposible, se enmascara la paradoja estética por antonomasia: cómo puede conseguir el hacer que aparezca algo no hecho; cómo puede ser verdadero lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero. Esto sólo es pensable del contenido en tanto que diferente de la apariencia, pero ninguna obra de arte tiene al contenido de otra manera que mediante la apariencia, en la propia figura de la apariencia. Por eso el centro de la estética sería la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad, depende de esa salvación.<sup>7</sup>

6 *Ibid.*, pág. 231.

7 *Ibid.*, pág. 147.



Un arte con semejantes características es lo que Adorno concibe como un arte auténtico, un arte además de naturaleza libre, porque su libertad sería garantía de libertad para el hombre en una sociedad opresiva y cosificadora. La autenticidad del arte no es más que la autonomía artística, su relación con la libertad y la verdad, problema central de la reflexión filosófica de Adorno. El arte es autónomo respecto a la razón de dominio y al pensamiento idéntico; en la autonomía, la obra de arte se instituye el programa de ir mediante la razón más allá de la razón, por la vía de la similitud con los objetos, hasta obtener el pensamiento de lo no idéntico.

Adorno postula, por una parte, una completa dialectización de la obra de arte *autónoma*, que a través de su propia tecnología se trascienda a sí misma y se convierta en obra de arte planificada y, por otra parte, una mayor dialectización de la negatividad del arte de uso.

La autonomía artística es la autonomía requerida por el arte que se libera de su función cultural, pues no es un arte sometido a los condicionamientos culturales o que acate categorías preestablecidas y fijas, ni mucho menos al servicio de los fines de la industria cultural. Sin embargo, “El arte autónomo no era completamente libre de la infamia autoritaria de la industria cultural”.<sup>8</sup>

Adorno admite que el arte es un hecho autónomo, pero también es un hecho social, lo que implica la antinomia arte comprometido y arte autónomo. Se entenderá por arte comprometido un arte que va más allá de una eficacia política determinada, el que renuncia a la transmisión de un sentido que ya no se encuentra en la totalidad social. El arte es social porque se enfrenta a la sociedad determinada, una rivalidad que obtiene solamente cuando se hace autónomo. Por un lado el arte rechaza, como se ha dicho, la realidad empírica de la época en que se produce la obra, pero por otro lado niega también su origen y su pasado.

El contenido de verdad no es la conciencia ni la voluntad del sujeto que la produce. No es la idea que el artista ambicionó plasmar o comunicar. Esto es innegable para el pensamiento de Adorno, para quien el sujeto del arte es la obra, y el artista es meramente un lugarteniente. El contenido de verdad no es tampoco lo que se ilustra en la obra, ni su lógica racionalizadora. Llega a afirmar incluso que cuanto más planificadas y racionalizadas están las obras, más enigmáticas son:

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 34.

Cuanto más se parece su estructura, en fuerza de ajuste, a una estructura lógica, tanto más clara se hace la diferencia entre su lógica y la que existe fuera, tanto más se convierte en su parodia; cuanto más racional es una obra en su constitución formal, tanto más estúpida resulta, medida por la razón que se da en la realidad.<sup>9</sup>

Se necesita dilucidar que la estupidez es constitutiva del arte y no es una categoría utilizada despectivamente. “La estupidez no es algo privativo, no es la simple ausencia de fuerza de pensamiento, sino la cicatriz que deja la amputación de éste”.<sup>10</sup>

El contenido de verdad es la satisfacción objetiva de la incógnita de las obras. ¿Cómo pensar plantearse la solución? Sólo se aproxima a ella mediante la reflexión filosófica, y por eso tiene sentido una filosofía del arte, una estética. Al respecto,

[...] la reflexión filosófica no haría sino romper el proceso del discurso, al que se supone inseparable del pensar. Las ideas verdaderas deben renovarse sin cesar a partir de la experiencia de la cosa, la cual, sin embargo, recibe de aquéllas su primera determinación.<sup>11</sup>

Eso lía que el contenido de verdad es mediato. Las mediaciones refieren invariablemente a los conocimientos sobre la disciplina artística particular y las reflexiones filosóficas, sin las cuales no puede haber ningún acercamiento al contenido de verdad. La verdad de la obra es la del concepto filosófico. Dice Adorno: “La genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada.”<sup>12</sup>

“Lo verdadero en arte es algo no existente.”<sup>13</sup> Esto no existente refiere a la utopía presente en la obra. “El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser.” De este modo se realiza la función crítica del arte, ya que consigue mostrar que con los mismos materiales de la realidad empírica puede hacerse algo completamente diferente a lo que existe. Esa verdad del arte es lo no existente en este sentido, es la utopía (utopía como negación, como no-lugar) que niega la sociedad porque le muestra su opuesto.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 160.

<sup>10</sup> Theodor Adorno, “Observaciones sobre el pensamiento filosófico”, en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pág. 16.

<sup>11</sup> *Ibid.*, págs. 15-16. 180 págs.

<sup>12</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, pág. 177.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 176.



Frente al arte afirmativo e ideológico, el arte no tiene otra opción que negarse a sí mismo, convirtiéndose en lo contrario de sí o *antiarte*. El arte deviene de esta forma en un arte absurdo, pues va a reflejar y reproducir el absurdo social y el sufrimiento.

Adorno considera que el arte como tal es un producto histórico, y aunque haya una rama de la estética que se dedique a estudiar la experiencia histórica que se ha ido sedimentando en las diversas categorías, éstas no deben ser consideradas ya más como un producto determinado en relación con unos conceptos generales, sino como categorías dinámicas de transición. Ninguna categoría por sí sola es por este motivo capaz de agotar el significado o la esencia del arte; todas ellas interactúan dialécticamente en la realización de lo concreto particular.

### **La industria cultural como imposibilidad del verdadero arte**

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*,<sup>14</sup> propone que el arte ha perdido su aura, entendida ésta como “[...] la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.<sup>15</sup> Después del Renacimiento, y sobre todo con el capitalismo y la era industrial, la reproducción técnica de la obra de arte ha atrofiado el aura, la autenticidad y la tradición que otorgaban su estatuto estético a la obra artística.

[...] 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.<sup>16</sup>

La propia identidad del arte se destruye con la facultad repetitiva mecánica de la técnica, y el carácter cultural de la obra de arte original se va suplantando por el carácter secular de su reproducción.

De esta manera, la reproductibilidad técnica del arte modifica la relación del arte con la masa. Ésta última buscará eliminar ese carácter de lejanía de la singularidad y autenticidad

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 44.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 43.

áurica del arte e intentará acercar espacial y humanamente las cosas con la intención de tenerlas, adueñarse de los objetos a través de la reproducción técnica.

Por otra parte, Benjamin considera que las masas disfrutaban de lo convencional sin criticarlo. De esta manera, “La proletarización creciente del hombre actual y el alienamiento también creciente de las masas son dos caras de uno y el mismo suceso”.<sup>17</sup>

Ante ello, Adorno escribe una carta el 18 de marzo de 1936 a Benjamin, en la cual le expone:

Creo con usted que el momento aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo a causa de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, sino, fundamentalmente, a causa del cumplimiento de su propia ley formal de “autonomía” [...]. La dialéctica de lo inferior y de lo superior llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores, ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma: sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma del romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico del proletariado, que es él mismo un producto burgués [...].<sup>18</sup>

Adorno y Benjamin denunciaban la falta de capacidad crítica en el hombre y el arte en manos del capitalismo, la industrialización, la ciencia y la técnica. Entonces, la cultura de masas es un ejemplo de lo peligroso que resulta la industrialización de la cultura. La industria cultural ha realizado deslealmente al hombre como ser genérico.

La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema oficial. Pero ello no debe atribuirse a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual.<sup>19</sup>

El problema de la cultura de masas y de la industria cultural es que la libertad queda reducida a la posibilidad que uno tiene para elegir los mismos productos con diferentes nombres.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 59.

<sup>18</sup> Theodor Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 134.

<sup>19</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, “La industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, pág. 166.

La célebre frase inicial con que comienza Adorno la *Teoría estética* pone en evidencia esa situación, funcionando como un núcleo a partir del cual se reordenarán los distintos conceptos. “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”.<sup>20</sup> La pérdida de la evidencia del arte se convierte así en centro a partir del cual se articulan la constelación de conceptos de este primer párrafo. El motivo de esta situación aparece vinculado a la contradicción entre el arte y el todo.

Afirma Adorno: “[...] la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción perenne de la falta de libertad en el todo”.<sup>21</sup> Enseguida argumenta las razones de esta situación:

La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad.<sup>22</sup>

De esta manera, Adorno entiende que, tras la pérdida de su función cultural y su herencia secular (el humanismo), el arte sólo conserva su autonomía bajo la cual puede gozar de cierta libertad, entrando en contradicción con el todo, pese a ser un particular que surge del propio mundo empírico. Sin embargo, la autonomía se convierte en el motivo principal de su puesta en duda: “[...] el propio principio de autonomía es sospechoso de esa confrontación: al atreverse a poner en pie una totalidad, algo redondo, cerrado en sí mismo, esta imagen se transfiere al mundo en que el arte se encuentra y que lo produce”.<sup>23</sup>

La idea de arte en Adorno ubica su pérdida de evidencia producto de su contradicción con el todo, al cual pertenece y del cual se separa de acuerdo con su ley de movimiento. Sin embargo, la libertad ganada por esta separación es la que funciona como núcleo, que llama a su necesidad y a la búsqueda de una definición. El problema es que, para Adorno, el arte sólo se puede definir según esta ley de movimiento y su opuesto (lo que no es) que, de acuerdo con su devenir histórico (autonomización), es la realidad empírica (de la que se separa y a la cual pertenece). Esta cuestión convierte en circunstancial (histórica) y exógena (por su pertenencia a lo empírico) su definición.

Si la definición del arte es circunstancial y exógena, su disolución aparente se convierte en necesaria. Sin embargo, Adorno entiende que la

<sup>20</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, pág. 19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 47.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 20.

posibilidad de su persistencia se juega en su propia ley formal: “El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal”.<sup>24</sup> Esta posibilidad formal es producto de la propia historia del arte, en tanto que evolución intratécnica, y el proceso de secularización.

Derivado de esta problematización de la obra de arte, el análisis de la industria cultural realizado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* se expresa en un lenguaje que desea combinar lo filosófico con lo sociológico, y es que ésta es una sociología crítica, una sociología de la cultura, porque la sociedad se expresa a través de sus manifestaciones socioculturales que, a su vez, remite al todo socioeconómico. Ahora bien, ¿qué entienden por cultura Adorno y Horkheimer? Para los dos teóricos la cultura es un concepto de naturaleza muy extensa, sumergido en la totalidad social, que comprende todo el haz de ideas, costumbres y expresiones artísticas que influyen en la vida de los individuos. Además, siguiendo a Herbert Marcuse, distinguen entre dos esferas de la cultura, una *cultura material*, que englobaría los modos de conducta en su dimensión social, psicológica, moral y que contemplaría el ocio, la educación, el trabajo, etcétera, y una *cultura intelectual*, referida más bien a los valores más altos, como la ciencia, las humanidades y, especialmente, el arte.

En cuanto al término *industria cultural*, éste aparece por primera vez aquí, en la *Dialéctica de la Ilustración*, y es acuñado por Adorno para diferenciarlo del de *cultura de masas*, ya que quiere evitar que cuando se hable de ésta pueda pensarse en una cultura de raíces populares, que partiría de la propia gente de modo espontáneo. Para él esto es falso, puesto que la cultura de masas no parte de demandas auténticas, sino manipuladas por la razón de dominio que se ha impuesto progresivamente en el mundo, y más en la sociedad capitalista postindustrial.

Esto se ve facilitado por el hecho de que el valor de uso del arte se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja su sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética.<sup>25</sup>

Efectivamente, cultura y dominio están estrictamente relacionados, hasta el punto de que, como muestran Adorno y Horkheimer, el objeto de la industria cultural no es otro que el encubrimiento de una realidad falsa fundada en la opresión. De hecho, “la industria cultural muestra la regresión de la Ilustración a la ideología”,<sup>26</sup> y ello también a través del

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>25</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, pág. 33.

<sup>26</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, pág. 56.

triumfo de la razón técnico-instrumental, una razón que, con la aplicación de las nuevas tecnologías de difusión y producción masiva, mercantiliza la cultura y manipula las conciencias de un modo planificado (estadística y repetición), con el fin de mantener y reproducir constantemente el sistema social. Así, en contra del proyecto ilustrado, que intentaba liberar a los hombres a través del conocimiento y el saber, la cultura vigente se va a manifestar como el medio más apto de reproducción y fetichización de lo existente, de la autoridad, de sus mitos y prejuicios. La cultura industrial es la cosificación e ideologización de las relaciones humanas. Pero ¿cómo se ha producido esta situación?

El examen de Adorno y Horkheimer tiene como arranque la comprobación de que los individuos y sus expresiones culturales se encuentran en la actualidad apresados en la red de un mundo en el que lo que prevalece es el capital, donde el poder político-económico impone sus leyes en el mercado, administrando la cultura en su propio beneficio. Se trata de lo que ellos designan el *mundo administrado*, donde la cultura es íntegramente absorbida por la lógica de la producción de mercancías y se transmuta en un artículo industrial más al servicio del consumo y la reproducción del *status quo*.

El advenimiento de los medios de comunicación de masas constituyó un sistema de reproducción ideológica, estando cada sector armonizado en sí mismo y todos entre ellos: cine, radio, televisión, publicidad, propaganda, etcétera.

La industria cultural fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y vocabulario [...]. Todo lo que se dice y la forma en que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida ordinaria.<sup>27</sup>

La industria cultural afirma la existencia de un sistema que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión. La unidad de sistema es expresada a partir de un examen de la lógica de la industria, en la que reconoce un doble dispositivo: la penetración en la cultura de la producción en serie, aniquilando aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la del sistema social, y la superposición entre producción de cosas y producción de necesidades, en tal forma que la fuerza de la industria cultural mora en la unidad con la necesidad producida; el acoplamiento, entre uno y otro, radica en “la racionalidad de la técnica, que es hoy la racionalidad del dominio mismo”.<sup>28</sup>

27 Theodor Adorno y Max Horkheimer, “Industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, págs. 173-174.

28 *Ibid.*, pág. 171.

De este modo la industria cultural, en lugar de abrir nuevas opiniones que den cabida a la pluralidad, cada vez hace más homogéneos sus productos culturales; la radio, el cine, las revistas e, incluso, las actividades estéticas y las pretendidas alternativas políticas tienden a presentarse uniformemente según el sistema predominante. Y es que el desarrollo de la industria cultural ha llevado a la preminencia del efecto<sup>29</sup> y del efecto y de los detalles técnicos sobre los contenidos de la obra. Esto se puede apreciar en los medios de comunicación masiva como la radio, que ha inhibido la verdadera participación, convirtiendo al auditorio en un conjunto de seres pasivos que se someten acríticamente a una programación que no varía mucho en contenido. En lo que respecta a la entonces naciente industria televisiva, Adorno y Horkheimer previeron su gran influencia y por ello expresaron su temor de que mediante ella se empobrecieran los elementos musicales y del relato, así como los contenidos estéticos de las películas.<sup>30</sup> Por si fuera poco, prensa, radio, televisión, cada uno de ellos remite a todos los demás, creando una estructura compacta y aparente que devela al hombre el sentido de las cosas, que incluso a él mismo le manipula a través del lenguaje publicitario.

De hecho, la publicidad es ahora la que filtra la realidad a través de estos *mass media* y dicta los patrones estéticos. El arte como tal ha perdido, por tanto, su función; ya no será expresión de verdad, crítica y subversión respecto a las formas dominantes, sino sólo una mera mercancía más, un producto atado también a los requerimientos de la eficacia y la utilidad, las ganancias y las posibilidades de venta. Para Adorno, “[...] el arte no se vuelve fácil de consumir, al menos la relación con él puede basarse en la relación con los auténticos bienes de consumo”.<sup>31</sup>

Adorno, en concreto, habla de un arte que se ha vuelto funcional, que ha abandonado la definición kantiana de *finalidad sin fin* para transformarse en una *finalidad con fin*, el fin preciso de la mercantilización. Sus quejas van dirigidas especialmente contra un funcionalismo estético que ya no rinde culto a la belleza, sino a la utilidad, primando el desarrollo industrial-tecnológico, y donde será fabricado de acuerdo con las conformidades de venta y del entretenimiento o diversión.<sup>32</sup> Este tipo de arte, así como el sometido a fines políticos, pierde su autonomía, su capacidad crítica para negar la sociedad aparente, puesto que auténtico arte autónomo es aquel que, a través de la manifestación de las contradicciones y disonancias de la realidad, ilumina una sociedad distinta, reconciliada. La obra de arte enunciaría la verdad mediante la apariencia; es decir, dejando brotar a la realidad tal como es, irreconciliada y alterada por antagonismos. En *Dialéctica de la Ilustración* se bosqueja este tema, siendo desarrollado más

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 171.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 172.

<sup>31</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, pág. 46.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 172.



tarde en trabajos posteriores. Pero lo que está claro es que arte genuino no es el de la industria cultural, sino su opuesto.

Las personas embaucadas por la industria cultural y sedientas de sus mercancías, se encuentran más acá del arte: por eso perciben su inadecuación al proceso vital de la sociedad, hoy [...] con menos tapujos que quienes todavía recuerdan lo que en tiempos fue una obra de arte. Apremian a la desartización del arte.<sup>33</sup>

Adorno y Horkheimer manejan tres acepciones de arte: en primer lugar, el Arte como promesa de bien y felicidad, pero no de felicidad o placer prometido por la cultura masificada, pues ésta es sólo ideología y conciencia deificada, sino la idea de una felicidad futura rota en el presente. Frente a este arte estaría el antiarte, el de aquellos que saben que el arte existe, pero no pueden concebir su experiencia o poder. De esa forma, no hay experiencia artística genuina tal como ha sido definida por Adorno y Horkheimer. La *Dialéctica de la Ilustración* hace manifiesta una clase de arte que realmente no es arte y una experiencia artística que no es realmente estética.

La industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la transposición del arte a la esfera del consumo, de haber liberado al *amusement* de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de mercancías.<sup>34</sup>

La industria cultural es una promesa desprovista de felicidad. Busca ofrecer placer, dar escape y diversión por medio del ocio, pero, en realidad, a través de sus estructuras reproduce el mundo deificado del que los trabajadores pretenderían escapar. Incluso la gente es manipulada igual que los objetos, creándoseles necesidades y expectativas que nunca podrán cumplir. Se convierte a las masas en consumidores bajo la apariencia de libertad en cada acto de consumo. El resultado de ello es que detrás de la diversión y del consumo no se encuentra el yo, sino una industria que administra el gusto y las necesidades e impone las formas de comportarse. El individuo desaparece, se convierte en una ilusión que sólo se tolera en la medida en que se identifique completamente con los deseos y expectativas generales.

El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capital tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al

<sup>33</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, pág. 33.

<sup>34</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, "Industria cultural", *op. cit.*, pág. 177.



Fotografía: "Exposición de pintura" Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 1990

mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo [...] El *amusement* por completo emancipado no sólo sería la antítesis del arte, sino también el extremo que toca a éste.<sup>o</sup>

La industria cultural es una prolongación del mundo exterior, pues intenta reproducir las interpretaciones dominantes de la realidad; al igual que ella, esquematiza, clasifica, cataloga, buscando la identificación, estandarización y pseudoindividualización de las conductas para su mejor control. Por eso la cultura de masas ambiciona una recepción atenta, aunque relajada y pasiva: hay que impedir cualquier esfuerzo por parte del consumidor, viabilizando una comprensión fácil e inmediata. Hay que capturar al individuo, ser consolación en el tiempo libre, tras el trabajo,<sup>35</sup> suprimiendo en él todo vestigio de reflexión y de crítica.

Así, la industria cultural es la ideología que refuerza el sistema imperante de la razón de dominio, deificando el espíritu del hombre y el conjunto de sus relaciones sociales. "El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural".<sup>36</sup>

La sociología cultural de Adorno parte del hecho de que el individuo se encuentra inmerso en una sociedad totalmente deificada donde los productos culturales han perdido su valor simbólico y su poder de emancipación colectiva, convirtiéndose en mercancías al servicio de la rentabilidad económica y del control social, de acuerdo con un sistema ideológico donde imperan las leyes del mercado y la razón de dominio cosificadora.

Los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores: sólo por ello habrían sido aceptados sin oposición. [...] en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad, es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma.<sup>37</sup>

35 Theodor Adorno, *Teoría estética*, pág. 181.

36 *Ibid.*, pág. 171.

37 Theodor Adorno y Max Horkheimer, "Industria cultural", *op. cit.*, pág. 171.

De acuerdo con esto, ya no puede hablarse de cultura en el sentido de la cultura, entendida como razón y civilización, que es, de hecho, el significado originario que busca Adorno en este término. Para él, la sociología se convierte en sociología de la cultura precisamente como paso de una simple ciencia de la sociedad hacia una ciencia de la sociedad civilizada, como cosmovisión colectiva entre lo universal y lo particular (dialéctica) y entre lo que hay y a lo que aspira (utopía estética). Pero la situación ideológica en la que se encuentra la sociedad impide reconciliar razón y realidad a través de la cultura, por eso Adorno habla de una teoría de la pseudocultura.

Adorno define la pseudocultura<sup>38</sup> como una neutralización y debilitamiento de las facultades estéticas, creativas e intelectuales por medio de dispositivos de socialización que terminan con todo aquello que pueda contribuir a una perspectiva crítica y alejada del sistema social. Se desvalora lo propiamente humano frente a lo que tiene un valor en el mercado, y ello a causa de la uniformidad en los mensajes y la homogeneización de conciencias; así, la pseudocultura se convierte en una modalidad que sirve para perpetuar la estructura económica y la sociedad dada en su conjunto. En concreto, la teoría de la pseudocultura busca para Adorno tres puntos principalmente: primero, la acomodación de la cultura a lo que es, evitando cualquier resquicio valorativo o simbólico opuesto a los valores dominantes; en segundo lugar, mediante usos de manipulación psicológica, tanto a nivel consciente como inconsciente, se impide el deseo de conocimiento, creándose la sensación artificial de que se sabe y se domina lo suficiente para parecer culto; por último, la falsa cultura es la vulgarización, que se transforma en la antítesis de los ideales educativos, ya que a través de una falsa formación divulgativa de la televisión, la radio o la prensa se funda la pseudo-percepción de que todo se sabe y que se es capaz de opinar sobre todo.

Adorno opina que los estándares de la industria cultural son impuestos por el cine, la radio, la televisión y la prensa; todos ellos muestran de forma simultánea un conjunto de ideas y posibilidades que dan lugar a la conformación, de modo inconsciente y espontáneo, de una aparente igualdad, tanto a nivel cultural como a nivel social y político. Estos medios, con su transmisión de mensajes y contenidos, la persuasión y la propaganda, producen un efecto psicológico en la audiencia parecido al de la fe en las creencias mágicas y religiosas.

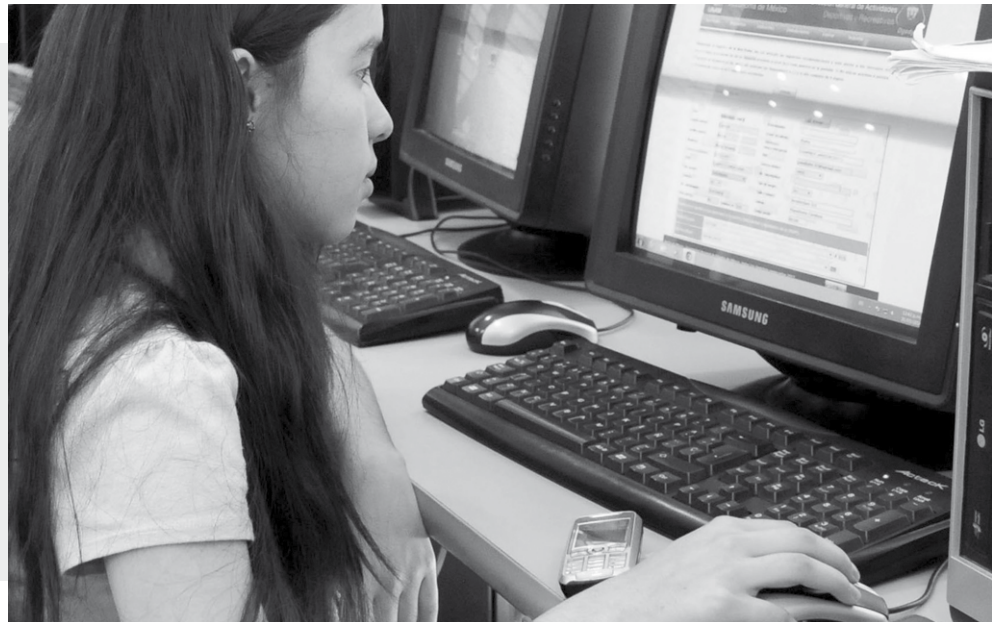


Fotografía: "Danza" Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 1990

38 Theodor Adorno, "Teoría de la pseudocultura", en *Filosofía y superstición*, Madrid, Taurus-Alianza, 1972, págs. 141-174.

La participación en tal industria de millones impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*.<sup>39</sup>

Además, con el uso de técnicas motivadoras persuasivas se transforman los gustos del público, creando una rendición colectiva e incondicional que lleva hacia un vacío conformismo y al desdén hacia las facultades creativas y críticas. Los gustos sobre la realidad se igualan a partir de estándares, que no tienen otro objeto que la integración y la deshumanización progresivas. La pseudocultura trata de nivelar el capitalismo mediante una sociedad de clases medias cuya moderación haga cierta aquella humorística clasificación que Roland Barthes definía como *ninismo*.<sup>40</sup> La cultura, y con ella el arte, se torna en reflejo de lo social, en su acomodación y adaptación, en lugar de ser una promesa de bien; nuevamente, la cultura es pseudocultura. Respecto a ésta, Adorno concede gran importancia a los nuevos medios de comunicación en este avance de la pseudocultura, realizando un detallado análisis de los medios de comunicación como modelos de esta crítica cultural, donde se evidencia el trabajo de la industria cultural.



Fotografía: "Uso de tecnología" Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 2014

<sup>39</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, "Industria cultural", *op. cit.*, pág. 171.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores, 2002, pág. 250.



## Consideraciones finales

Ante la posibilidad de un pensamiento estético, la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, es necesario hacer un esfuerzo dialéctico, seguir la lógica de lo inconcluso, de lo que no se cierra, en contra de la idea de un sistema que afirma la propensión al cierre y a la instauración definitiva de la verdad. El fundamento de su pensamiento podría exponerse en un pensar contra sí mismo.

[...] el pensamiento no necesita atenerse exclusivamente a su propia legalidad, sino que puede pensar contra sí mismo sin renunciar a la propia identidad. Si fuera posible una definición de la dialéctica sería ésta.<sup>41</sup>

Su crítica al sistema y a la lógica de la dominación que subyace a éste no supone exclusivamente una circunstancia histórica, es algo esencial a su concepción filosófica, a la constante inquietud crítica, que supone también someterse a todo tipo de críticas. De ese modo, se plantea otra relación entre el pensamiento y la realidad que tiene mucho que ver con su concepción utópica de lo diferente, con su noción de fantasía, que encadena la subjetividad pensante, el órgano cognoscitivo con la objetividad.

Dicha relación da un giro ético que denuncia el sufrimiento y el dolor de las víctimas de una sociedad que determina cierta estructura del pensar técnico-científica, y procura dar cumplimiento a los principios de justicia, solidaridad y de liberación. Su objetivo fue el introducir razón en el mundo con vistas a lograr una sociedad humana, libre, justa y solidaria. La filosofía de la Escuela de Frankfurt es persistencia en la crítica, en un diálogo inacabado incesante, pero enriquecedor, con una finalidad normativa, ética, final que se rebela contra la idea de que la injusticia, lo que hay, sea la última palabra. De ahí la importancia de la utopía, de la búsqueda permanente de algo diferente a lo idéntico y extendido por dondequiera, como lo que impulsa el andar filosófico de la Teoría crítica, lo que no excluye, sin embargo, que en él la utopía sea algo negativo, como su pensar, y etéreo: lo utópico es movimiento que huye a su realización o conversión en verdad última, es un perenne desplazamiento que implica la crítica y la rasgadura de lo dado

41 Theodor Adorno, *Dialéctica negativa*, págs. 144-145.

er  
er  
s  
s  
o  
D

a partir de algo posible. Es decir, la utopía actúa como demolidora de lo determinado, es el lugar de la ruptura, de lo nuevo, frente al realismo de lo dado. No obstante, ésta tiene siempre una función negativa, crítica, frente a la alteración del objetivo alcanzado. La concepción misma de una construcción utópica concreta es imposible en el pensamiento negativo. La permanencia es la tensión dialéctica, en la idea de que lo otro de la razón identicante debe ser buscando un nuevo concepto de racionalidad dialéctico-estética, como en el caso de Adorno.

La estética, como la filosofía o la sociología, tiene como trabajo dejar ver una verdad abrumadora: certificar el absurdo de un mundo gobernado por el principio de dominación, por una razón cosificadora que demuele a los seres humanos en su esfera personal y colectiva. La Teoría crítica versa en torno a la posibilidad de materialización de la verdad, pero de una verdad pensada en términos de lo que no es. El contenido de verdad en el arte es esbozado como algo negativo, ya que para precisar este concepto, alguien debe decir lo que la verdad no es.

La utopía de la apertura del pensamiento a lo otro de sí es lo que indaga, en conclusión, una razón dialéctico-estética como salida y corrección de la razón de dominio instrumental, y esta razón dialéctica, estética, crítica, se da y se ejerce como pensamiento en el campo filosófico y del arte como denuncia social y como emancipación con relación a una sociedad ideológica, enajenada, divertida y cosificada por el capitalismo y la industria cultural en la que estamos viviendo.

### **Bibliografía**

- Adorno, Theodor, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, "Industria cultural", en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.
- Adorno, Theodor, "Observaciones sobre el pensamiento filosófico", en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Adorno, Theodor, "Teoría de la pseudocultura", en *Filosofía y superstición*, Madrid, Taurus-Alianza, 1972.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992.
- Adorno, Theodor y Benjamin, Walter, *Correspondencia*, Madrid, Trotta, 1998.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores, 2002.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Horkheimer, Max, *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000.