



El arte en el mundo administrado: crítica a la industria cultural

Luis Merita Blat

Universidad de Valencia

luisme@alumni.uv.es

Resumen: Este artículo analiza el ensayo “Industria cultural” escrito por Adorno dentro de *Dialéctica de la Ilustración*, consistente en una crítica a la Ilustración entendida como engaño de masas. La introducción incluye al ensayo dentro del conjunto de dicha obra, y expone las dificultades que el gesto de plantear una crítica ideológica ha de hacer frente en 1944. Tras ello, estudio las principales características de la industria cultural, a saber, la falsa identidad entre sujeto y objeto, la creación de una falsa comunidad, el control sobre los individuos y la obra de arte bajo la industria cultural. Los efectos de la industria cultural son recapitulados por el concepto de *Entkünstung*, que describe la cosificación del arte como una pérdida de los elementos estéticos. Finaliza mi trabajo reflexionando sobre la actualidad del diagnóstico adorniano, así como señalando los límites de la crítica social, que reside en la indignación y el coraje de los individuos.

Palabras clave: crítica a la ideología; industria cultural; mercancía; pseudo-obra de arte; desestetización.

Abstract: This paper analyzes the essay “Culture industry” (*Kulturindustrie*) written by Adorno in *Dialectic of Enlightenment*, which consists on a critique of Enlightenment understood as mass deception. The introduction includes Adorno’s essay inside the whole of *Dialectic of Enlightenment*, and explains the difficulties that the gesture of updating criticism of ideology faces in 1944. After that, I study the main characteristics of culture industry, namely, the false identity between subject and object, the creation of a false community, the control over individuals and the artwork under the culture industry. The effects of Culture industry are recapitulated by the concept of *Entkunstung*, which describes the commodification of art as the loss of aesthetic elements of art. I finalize my work reflecting on Adorno’s diagnosis actuality, and pointing out the limits of social critique, which lies on indignation and courage of individuals.

Keywords: ideology criticism; culture industry; commodity; pseudo-artwork; Entkunstung.

“Desear correctamente es la más difícil de las artes,
y nos la quitan desde que somos niños”.

Adorno



I. Introducción: Ilustración totalitaria

Frente al concepto estrictamente histórico-político de Ilustración, Adorno y Horkheimer defienden en *Dialéctica de la Ilustración* una ampliación de dicha categoría, de modo que critique el mundo administrado del presente histórico, siendo indiferente la legitimación del poder, ya sea de índole socialista, fascista o democrático-liberal. Más allá de las referencias a un tipo de gobierno o a un delimitado período histórico, la Ilustración es equivalente al movimiento del pensamiento totalizante de la actual sociedad burguesa, del cual señalamos dos aspectos criticados por nuestros autores para enfocar nuestro trabajo: la pérdida de las ciencias de su dimensión emancipadora al convertirse en instrumentos de dominación, y el desarrollo de las fuerzas productivas generadoras de formas autoritarias de poder que suscitan un pensamiento arcaizante, en el sentido de que generan mitos. De esta forma, el progreso –la justificación fundamental de la Ilustración– periclita, en la medida en que conduce a un efectivo retroceso social y humano. A propósito de los medios de comunicación, así como de la producción masificada de mercancías artísticas, la industria cultural conceptualiza el mito generado por la tecnificación de la cultura guiada por la lógica del capital. Como veremos, las categorías adornianas van más allá de un análisis del artefacto cultural surgido por el auge de los medios de comunicación y de la masificación de la cultura en la primera mitad del siglo XX, ya que apuntan a la ontología generada por el despliegue de la forma mercancía. La industria cultural entronca con la realidad creada por la ley de la equivalencia y de la abstracción, la cual produce el mundo de *lo siempre igual*, excluyendo lo heterogéneo y lo inconmensurable. Síntoma de la cosificación de la realidad a causa de los procesos de racionalización, la

industria cultural es la representación estética del poder en las sociedades burocratizadas, con la cual el dominio trata de mediatizar tantos ámbitos sociales como sea posible.

a. Dar la palabra a lo cosificado

La crítica a la ideología apunta al problema fundamental de nuestro tiempo: que los procesos de cosificación son la sombra de los procesos de racionalización; lo cual es traducido dentro del ámbito cultural por la transformación del arte en una mercancía, y de los medios de comunicación en mecanismos de manipulación. Así, la cultura se convierte en un mito con vistas a la reproducción de lo injusto (Subirats 2005, 57). En 1944, Adorno ya no está dispuesto a mantener el análisis conceptual sobre la lógica del en sí y el para sí, por la cual la conciencia cosificada se convertiría en revolucionaria. Por ello, critica la reproducción de la sociedad desde la conciencia efectiva, cuya figura en la totalizante Ilustración es la conciencia manipulada. A partir de los conceptos de historia y de naturaleza, la crítica a la ideología consiste en hacer hablar a lo cosificado, es decir: en desnaturalizar aquello que realmente es institucional y, por lo tanto, histórico, devolviendo así el carácter *fluido* a aquello que ha sido naturalizado por la ideología (Adorno 2010, 315-333). De este modo, la crítica dialéctica analiza la mediación entre la primera y segunda naturaleza –instintiva y social respectivamente– de los individuos, a fin de criticar la petrificación del sistema de relaciones sociales, en cuya estructura los sujetos están atrapados (Breuer 1994, 125). El pensamiento crítico trata de conjurar el hechizo del fetichismo por el que las mercancías producen un mundo aparentemente necesario en una sociedad que, a su vez, ha sido desencantada por



los procesos de racionalización. Estalla así la falta de proporción entre la auto-legitimación mítica de la racionalidad mediante su propia lógica productiva y distributiva, y la experiencia social que posibilitaría la autonomía y la libertad de los individuos. Son puestos a la vista los efectos negativos de la racionalidad sobre los individuos en términos de injusticia y de sufrimiento innecesarios. Por consiguiente, la estrategia del crítico cultural implica una confianza en la razón, ya que no se trata de un exceso de Ilustración, sino de un defecto de la misma. Esta confianza implica, en primer lugar, el objetivo de la crítica a la ideología, consistente en mostrar la manipulación, la dominación y, en suma, la heteronomía efectuada por la cultura hegemónica; en segundo lugar, el pensamiento adorniano mantiene la tensión en su pensamiento en la medida en que critica la irracionalidad de la realidad racionalizada, pero no olvida la fuerza positiva y emancipadora del pensamiento. Mediante este posicionamiento, Adorno desempeñó en su ensayo *Industria cultural* la crítica a la ideología.

II. Crítica a la industria cultural

a. *La identidad falsa entre sujeto y objeto*

La industria cultural está aparentemente poblada por productos materialmente diferentes, que sin embargo, comparten un mismo denominador común, pues la forma de las mercancías culturales es idéntica. Tanto la política como el arte celebran “el ritmo de acero”, es decir, la tecnificación y la

procedimentalización de los productos culturales¹ (Adorno y Horkheimer 2005, 166). En el mundo administrado, la técnica ha sido ligada a la acumulación del capital, por lo que el saber equivale al progreso técnico y la verdad a la eficacia en la distribución de mercancías. Es importante señalar que el saber y la técnica no son intrínsecamente formas de dominio y de explotación, sino en la medida en que están bajo los auspicios de la acumulación del capital. Así, Adorno sostiene que “el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad” (Adorno y Horkheimer 2005, 166).

Sobre el andamiaje construido por la lógica del capital, la técnica se convierte en un sujeto de dominio de la cultura, generando una producción industrializada de mercancías que se hacen pasar por obras de arte. Ya Benjamin observó que la reproducción tecnificada de las obras de arte había puesto al descubierto la oscura relación entre el arte y la política (Benjamin 2006). En esta línea de elaboración crítica, Adorno sostiene que, a causa de la mercantilización del arte, proliferan objetos embrutecedores que disminuyen la autonomía de los individuos en la época tardo-capitalista. La industria cultural es depositaria del sistema de saberes que contribuye a la producción de sujetos naturalizados mediante las estadísticas sociológicas, tests psicológicos y estrategias de mercado, desde los cuales surge la producción de objetos de manipulación. Las mercancías adquieren así la fuerza de una ontología que condiciona el valor de las acciones de los individuos y, por lo tanto, crea el mismo mundo bajo el que son dominados. Como pone de relieve Adorno en su estudio sobre la regresión en la escucha musical, la industria cultural desdibuja las fronteras entre alta y baja cultura, denunciando la desaparición del

¹ Adorno dice originalmente: “*das Lob des stählernen Rhythmus*” (Adorno y Horkheimer 2012, 128). Recuérdese que la famosa expresión weberiana original es: *stählernes Gehäuse*, que fue vertida al español como “jaula de hierro” (Weber 2013).



valor de uso de la obra en favor del valor expositivo, de forma que las reacciones de los oyentes se independizan del objeto artístico, favoreciendo su respectiva fetichización² (Adorno 2009, 26). La pérdida de criterios estéticos es deplorable, ya que el éxito de la obra de arte bajo el fetichismo de la mercancía no depende de ella misma, sino de las condiciones sociales de su aparición o ejecución. Dado que la libertad de consumo tiene lugar en unas condiciones distributivas cuya finalidad es engañar al consumidor, la lógica económica capitalista niega la libertad política, establecida a partir de las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX.

En la medida en que la voluntad de los consumidores es producida por la industria cultural, aquella se aferra a lo que la industria le ofrece. El círculo de producción y de consumo es infernal, ya que cosifica al colectivo convirtiéndolo en masas, a las cuales le son ofrecidas las mercancías artísticas que quieren, al tiempo que estas “se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Adorno y Horkheimer 2005, 178). De este modo, la manipulación consiste en la producción de la voluntad del consumidor, para que este quiera el material sensible y el marco imaginativo suministrados desde la producción industrializada. Dado que escasean las necesidades subjetivas separadas de la oferta planificada, la cultura muda en su contrario; pues en vez de la libertad, promueve la sumisión. La pérdida de experiencia a causa de la industria cultural debe ser retenida en la crítica a la mercantilización del arte. La industria cultural pertenece al conjunto de instituciones sociales que contribuyen a la opacidad social, ya que priva a los individuos de la consciencia del antagonismo social, con el fin de planificar la necesidad de felicidad de estos, cuyas vidas coinciden mayoritariamente con la

² ¿Cómo entender actualmente las nociones de “alta cultura” y “baja cultura” en la época en que la industria cultural ha penetrado de alguna u otra forma en casi todos los objetos artísticos? Quizá no podamos más que criticar la actualidad desde categorías cuyo elemento vital ha periclitado, observando así la pérdida de experiencia.

alienación (Adorno 2004, 412). De esta guisa, incontables mercancías simulan su carácter artístico, puesto que desmienten la imposible realización del individuo en un mundo administrado mediante el establecimiento de una falsa comunidad en la que el gusto del consumidor es sometido sin oponer resistencia. Por lo tanto, se trata de un círculo artificioso creado por la manipulación y la necesidad, en que la industria cultural pervierte la característica del arte en tanto que *promesse de bonheur*, convirtiéndose por el contrario en la cadena de oro que hace soportable la injusticia.

A propósito de la comunidad quebrada por la fetichización de la cultura, Adorno subraya la artificialidad del lenguaje, deformado por la industria cultural al destituir los fundamentos del lenguaje auténtico.

Cuanto más íntegramente se resuelve el lenguaje en pura comunicación, cuanto más plenamente se convierten las palabras, de portadoras sustanciales de significado, en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente hacen la transmisión del objeto deseado, tanto más opacas e impenetrables se hacen al mismo tiempo esas palabras. La desmitologización del lenguaje, en cuanto elemento del proceso global de la Ilustración, se invierte en magia. (Adorno y Horkheimer 2005, 209)

Destaco tres ideas de este fragmento. En primer lugar, dado que el mundo es resultado, por una parte, de las fuerzas productivas guiadas por la acumulación del capital y, por otra parte, de la imaginación avasallada por el lenguaje artificioso procedente de la industria cultural, la referencia al lenguaje cotidiano difícilmente puede ser un criterio de validez para el lenguaje auténtico. De este modo y en segundo lugar, al ser vaciadas de su sustancia, las palabras son transformadas en puros instrumentos de denotación. Se trata de la apoteosis del lenguaje técnico-



administrativo, transparente solo en apariencia y útil únicamente con vistas a la conservación del *statu quo*. Así, debido a la nominalización de estas, la Ilustración produce un lenguaje irónicamente mítico, por lo que el lenguaje se vacía de su sustancialidad, al tiempo que adquiere una magia nunca sospechada: la anuencia con el mundo administrado.

A resultas de este análisis, cobra su sentido la ironía adorniana según la cual la industria cultural ha logrado el sueño de la obra de arte total wagneriana, ya que el mundo tardo-capitalista despliega una unidad entre palabra, acción y música, que unifica las facultades del sujeto trascendental: entendimiento, sensibilidad e imaginación (Adorno y Horkheimer 2005, 160). Adorno conecta la síntesis que Kant asignara a la imaginación entre el entendimiento y la sensibilidad, con la manipulación de la imaginación por parte de industria cultural, que enlaza el entendimiento dedicado al trabajo y la sensibilidad que capta y construye el espacio y el tiempo. La clave está en la *liberalización* del trabajo –realizada por la primera época de la burguesía tal como la describe Marx–, (Marx 2012, cap. XIV) y en la *laboralización del tiempo libre* –iniciada a principios del siglo XX–. Mientras que por aquella, los trabajadores fueron y son sometidos a través de la plusvalía, mediante esta, la voluntad de los individuos es manipulada por la industria cultural. Se da, por lo tanto, un control de su actividad fuera y dentro del trabajo, de modo que la categoría de trabajo alienado continúa siendo el eje desde el que criticar la dominación. Pues la industria cultural comparte con el trabajo abstracto la mecanización y la uniformización, con lo que los individuos no obtienen la sensación de estar realizando algo distinto de la labor desempeñada en sus puestos de trabajo. La estetización del poder se inscribe así en el tiempo libre, negando su propio concepto al convertirse en tiempo alienado. Por consiguiente, tanto el entendimiento sometido a la fábrica o a la oficina, como la imaginación, oprimida

bajo el fuego constante de la industria cultural, y la sensibilidad, que fabrica un mundo a partir de ambas facultades, escenifican el sueño wagneriano, produciendo esa paródica identidad entre el individuo y el colectivo (Adorno y Horkheimer 2005, 168).

A tenor de la observación de la estructura social norteamericana hacia la que tienden las demás sociedades bajo el capitalismo tardío, y de la crítica de *Un mundo feliz* de Huxley, Adorno sostiene que los tres lemas de la Revolución Francesa son sustituidos por *community*, *identity* y *stability*. *Community* significa que todo individuo es subordinado a una función dentro del engranaje del todo; *identity* es la extinción de las diferencias individuales en favor de la estandarización de la personalidad; *stability* es el cese de toda la dinámica social. Las tres divisas sociales de la totalizante sociedad giran en torno al eje del *conditioning*, consistente en la adaptación a la sociedad mediante mecanismos de integración procedentes de la psicología conductista (Adorno 2008, 88). Así, el sujeto particular deja de enfrentarse a la sociedad dialécticamente, puesto que las cualidades antitéticas individuales son absorbidas. “La falsa conciencia de los individuos, que sin solidaridad transparente, vinculados ciegamente a las imágenes del poder, se creen en armonía con un todo cuya ubicuidad les ahoga” (Adorno 2008, 87). El pensamiento es obstaculizado en la posibilidad de ir más allá de lo existente mediante el condicionamiento social. La clave está, por una parte, en la transformación de la realidad social en un hechizo mítico, por el que esta adquiere la ilusión de necesaria, y, por otra parte, en la prohibición anti-mitológica de ir más allá de esta. Adorno observa que la identidad idealista concebida como la unidad del espíritu y la naturaleza en tanto que reconciliación suprema, se ha convertido en la cosificación del mundo, desencadenando un sujeto vaciado de sí mismo. Pues al ser disueltas las diferencias cualitativas entre el pensamiento y la naturaleza, aquel deja de realizar la



síntesis autónoma, al ser naturalizado de manera instrumental; de la misma manera en que la naturaleza es convertida en un objeto de dominio, al ser cosificada (Adorno 2008, 90-91).

El progreso de la cultura conduce a un mayor despliegue de medios técnicos, cuya finalidad consiste en la producción de las necesidades y de las satisfacciones de los consumidores, así como a un mundo basado en la lógica de la identidad, cuya homogeneización ontológica persigue dirigir las conciencias, disciplinar todo atisbo de resistencia, y eliminar las capacidades críticas de los sujetos, las cuales podrían derrumbar el contubernio entre el capital, la técnica y el dominio. Ahora bien, el problema no es la técnica, sino bajo qué condiciones esta es puesta en marcha. La dicotomía entre técnica y humanidad es capciosa, ya que remite a otra más profunda, consistente en la oposición entre necesidad y libertad. Dado que el pensamiento puede ir más allá de estas dualidades, puede señalar las causas de la alienación y de la deformación de los individuos, así como de la ilusión de su libertad bajo la industria cultural (Adorno 2008, 102). El enemigo es el capital. La industria cultural prueba que la capitalización de la técnica genera una cortina de humo destinada a convertir la cultura en mercancía, en virtud de un enorme despliegue productivo de artefactos que prometen la felicidad instantánea. Dicho análisis puede ser comprendido como una crítica a la superestructura bajo el capitalismo tardío, el cual da la pista sobre las insatisfacciones reprimidas de los individuos y ofrece el grado de injusticia sobre el que estos dejan de reflexionar.

Todas las culturas generan mitos para la reproducción de unas determinadas relaciones de producción distributivamente injustas. La crítica a la industria cultural no puede dejar de referirse a la actualización adorniana de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel, que interpretando el vencimiento del mito de las sirenas por parte

de la nave de Odiseo, expresa la neutralización del arte y su conversión en mercancía, que no es sino el complemento ideológico del *éthos* burgués del trabajo (Gómez 1998, 33). Se trata del testimonio más elocuente de la imbricación entre mito, trabajo y dominio. La industria cultural es la ideología que sustenta la organización laboral, representada por los tapones en los oídos de los remeros, que no solo impide la contemplación de la belleza, sino que obstaculiza a los trabajadores la escucha del canto de la liberación. En lo tocante a Odiseo, cuanto más irresistible es el canto, tanto más fuerte se hace atar al mástil, de modo que “los lazos con que este se ha ligado a la praxis son los mismos que alejan a las sirenas de toda praxis” (Gómez 1998, 33). La vida es sacrificada por sí misma con vistas a la auto-conservación, puesto que desaparece toda finalidad allende la instrumentalización de la existencia. La alegoría del canto XII de la *Odisea* conceptualiza el mito generado por la cultura tardo-capitalista, cuya finalidad es la sumisión de la conciencia dirigida al trabajo alienado y la reproducción del orden social injusto (Adorno y Horkheimer 2005, 85). Por la misma razón por la que la industria cultural ataca la dignidad y la libertad, es posible criticar los efectos de la industria cultural como una pérdida de la experiencia auténticamente humana. Pues la no-necesidad de la industria cultural está fuera de toda duda, tanto como su vinculación al poder y a su consiguiente manifestación estética en la sociedad mediatizada. De esta forma, cuanto mayor es el progreso técnico guiado por la lógica de la mercancía, mayor es el desarrollo de las técnicas de dominación en el terreno de lo invisible, ya que dicho progreso es destinado a la manutención de la sociedad de clases injusta, y precisamente, a la evaporación de las contradicciones, en el sentido del enfrentamiento dialéctico entre el individuo y la sociedad administrada, que cristaliza en una conciencia efectivamente manipulada. La falsedad de la experiencia y de la felicidad es la consecuencia evidente de la



perversión tardo-capitalista de las instituciones sociales. En la siguiente parte, analizamos de qué modo la cosificación se ha inmiscuido en la mercancía artística.

b. La obra de arte bajo la industria cultural

Que la Ilustración se haya convertido en engaño de masas trasluce la conversión de la Ilustración en un mito; es decir, el pensamiento, que en su desenvolvimiento histórico debería propiciar la novedad y el progreso, desemboca sin embargo en la repetición de lo idéntico, en lo siempre igual. Arrastrado por la técnica capitalizada, el entendimiento (*Verstand*) produce círculos de experiencia formalmente idénticos. La industria cultural se robustece al ser tratada con despreocupación siguiendo la ligereza con la que se presenta. Que sea tratada como un entretenimiento inocente es una argucia de su ideología, frente a lo cual reacciona Adorno de manera diametralmente opuesta mediante la operación crítica destinada a desenmascarar las verdaderas intenciones de dominación que posee la industria cultural. En el empobrecimiento de mundo desempeña un rol esencial la pseudo-obra de arte, en la que ha penetrado la cosificación del arte. Por un lado, esta se manifiesta en la constitución de la falsa obra de arte, tanto en términos formales como materiales; y, por otro lado, en la deformación de los géneros artísticos; por último, se hace notar en la frivolidad del vínculo entre la obra y el espectador. Todo ello da lugar a la comúnmente traducida como *desartización del arte* (*Entkunstung*), que trataremos como recapitulación de esta parte.

La lógica de la identidad atraviesa la industria cultural, con lo que condiciona el formato de las obras de arte. Así, el efecto sobre el contenido prima en las pseudo-obras de la industria cultural. Al tratar al todo y a las partes de la misma

manera, la identidad fagocita las partes y se convierte en un artificio totalizador y formal. Para que todo pueda ser rentable, el formato debe ser siempre el mismo. Los mecanismos de repetición son el ritmo y la dinámica, de manera que el incesante movimiento de las imágenes apunta a la anulación de lo sorprendente y de lo nuevo. Mientras que la verdadera obra de arte se constituye a través de diversos momentos que apuntan a una trascendencia, la organización de dicha totalidad en la mercancía artística es diluida por una serie de ocurrencias que impiden la contemplación de conjunto. El fetichismo de la individualidad y de la unicidad pertenece a la magia de la industria cultural, mediante la cual cada producto suscita la impresión de ser un refugio de inmediatez y de vida, mientras que no hace sino reforzar la ideología surgida del proceso de circulación del capital. En un mundo en que casi toda la experiencia humana es administrada, la industria cultural aparece como el último reservorio de vida. Asimismo, con vistas a facilitar la recepción, el formato de la obra de arte industrializada funciona por sucesión y nunca por la relación con el todo, pues el espectador no debe requerir de ningún pensamiento propio. En suma, la finalidad es la ausencia de sentido bajo la apariencia de sentido, por lo que desaparece cualquier tipo de enseñanza para el espectador en la industria cultural.

En términos materiales, la efectividad de la industria cultural se basa en una aparente diversión. Sin embargo, el fin al que se adecua dicha diversión niega el principio de esta, ya que dicha finalidad es la repetición y la obediencia. Según el círculo vicioso de la oferta y la demanda, la sumisión no es coactivamente impuesta desde fuera, sino que funciona mediante la producción de la voluntad del consumidor, al que se le dispone para querer los productos ofrecidos. No solo se trata de producción de inautenticidad o de artificialidad, sino que la posición de la lógica de la mercancía genera, a través de la industria cultural y de su propagación



ideológica, la sumisión. Mediante una perversión del concepto de justicia, de la astucia de las obras pende el castigo y la imposibilidad de poner en duda la ley. Esta es introyectada mediante mecanismos formales cuyo efecto busca generar sujetos sumisos, para quienes la transformación social sea tanto más imposible cuanto más crean que el sistema es imbatible. Mientras que la tragedia verdadera muestra los sufrimientos necesarios dentro de unas condiciones sociales determinadas, la industria cultural enmascara lo innecesario en trágico, convirtiendo a la explotación en un castigo justo; por lo cual la tragedia confirma el orden establecido y falsifica el elemento trágico. Se trata de enseñar al individuo a sufrir lo injustificable: porque lo decisivo al espectador es “no darle ni un solo instante la sensación de que es posible oponer resistencia” (Adorno y Horkheimer 2005, 186). De la misma manera, la violencia ejercida sobre los protagonistas de los dibujos animados produce la actitud sádica que prepara al espectador para recibir lo socialmente inasumible. A resultas de este análisis, Adorno pergeña el concepto de astucia de la representación, cuyo objetivo es señalar la intencionalidad de los planes de planificación de la industria cultural en dosificar y ofrecer estímulos para habituar al espectador a la cosificación. Al respecto, no es relevante si los planificadores de las grandes productoras son conscientes de que están suprimiendo la autonomía del arte; antes bien, lo esencial es que lo hacen. Hay que diferenciar lo fáctico de los conceptos con los que es especulado y criticado el mundo. La propia dinámica de la industria cultural, que originariamente comenzó con la búsqueda del beneficio económico, no necesita ya perseguir directamente los intereses económicos, sino que estos se han incrustado en la propia ideología que la anima. El éxito de la industria cultural y de su ideología reside en la transformación de cada artefacto en un anuncio del mundo ideologizado, en una propaganda que multiplica el embrutecimiento.

A la mercantilización del arte le corresponde una degradación de la recepción estética. En la medida en que el cliente se enamora de las estrellas de cine, se genera un mundo reducido a su sí mismo. La relación entre las superestrellas fabricadas por la industria cultural y el sujeto consumidor de las mismas puede ser asemejada al vínculo de participación de la copia respecto de la idea platónica. Respecto de la televisión, Adorno subraya la capacidad de coagular comportamientos a partir de la simplificación de personajes y de la fijación de estereotipos con los que es cosificada la personalidad. De nuevo, los efectos de la industria cultural convergen en la falsa identidad entre el yo y el mundo. Pues el consumidor es incapaz de desear lo otro, dado que las mercancías artísticas encierran al espectador en sus propias proyecciones subjetivas. Intrínseco al carácter de la mercancía es la estandarización y la centralización con vistas a su consumo, por lo que la reducción de distancia entre el espectador y el producto es una exigencia de la economía; lo cual se traduce en que el consumidor “tiene que hacer lo que él mismo desea: no experimentar la obra como algo en sí a lo que debe atención, concentración, esfuerzo y comprensión, sino como un favor que le han hecho y que él apreciará si le es favorable” (Adorno 2008b, 448). Por lo tanto, la transformación del arte en un objeto de consumo involucra la disminución de la distancia a través de la manipulación psicológica de los individuos, por la que los espectadores ceden ante sus deseos más bajos y zafios. Es la dictadura de la mediocridad que amenaza la concentración, comprensión y, en fin, el trabajo de desciframiento de una obra de arte. El peligro de la confusión entre el yo y el mundo a partir de la invasión de una sociedad cosificada consiste en la distorsión de la frontera entre lo real y lo imaginario, para cuya conciencia manipulada la realidad es contemplada a través del cristal de la televisión, por lo que la vida cotidiana parece reflejarse en la espectacularidad anodina de esta.



Se trata de lo opuesto a la inmersión requerida para comprender una verdadera obra de arte. El análisis de la recepción de la falsa obra de arte evidencia que esta contribuye a la desaparición del gusto autónomo, trabajado y elaborado, ya que los estímulos artísticos son degradados. Por ello, eliminado el gusto autónomo, el receptor queda a merced de la completa exterioridad de la lógica distributiva (Adorno 2009, 28). De esta forma, expulsada cualquier verdad objetiva de las obras, la industria cultural entrega a los consumidores un vacío; ni siquiera una difícilmente conceptualizable falsa consciencia, sino un vacío en el tiempo vacío (Adorno 2004, 324).

c. La desestetización del arte.

El concepto que recapitula el análisis de la obra de arte económicamente heterónoma es el de la desartización del arte, habitual traducción de la voz alemana *Entkunstung*, que quizá haya sido mejor vertida al francés como *desestétisation*, puesto que dicho concepto apunta a la pérdida del arte de sus elementos estéticos en favor de los elementos pre-estéticos. El elemento propiamente estético de una obra de arte es su trascendencia, la cual procede del concepto romántico de naturaleza de cuya belleza Hegel decía que consiste en que parece decir más de lo que es. Ese más arrancado a su contingencia es la trascendencia estética, situada en el nexo entre sus momentos; pero no en el nexo efectivo, sino en aquello que trasciende como resultado de la vinculación entre los momentos (Adorno 2004, 110). Para elucidar qué significa trascendencia nos ofrece Benjamin en su estudio de “*Las afinidades electivas*” de Goethe una magnífica definición de la esencia de lo dramático, que se aproxima a la trascendencia en las obras de arte en general:

El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es, sin duda, superior, y, además, para este inalcanzable. Por tanto, aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino única y exclusivamente en la representación, es lo dramático en sentido estricto (H.-T. Lehman 2013, 47).

Si trocamos “el misterio del drama” por la trascendencia de las obras de arte, habremos dado con una aproximación a esta, la cual apunta a algo no-discursivo, es decir, a una aparición (*Erscheinung*) de una irrealidad a partir de una realidad (Adorno 2004, 110) Solo en esta medida, las obras de arte alcanzan su autenticidad y su contenido de verdad. En diametral oposición a estas formas artísticas, las falsas obras de arte son construidas por elementos pre-estéticos y, por lo tanto, el arte es *desestetizado*.

Desestetización significa la disminución o pérdida del contenido de verdad en el arte, cuyos síntomas se cifran en la pérdida de distancia del objeto artístico con respecto al contemplador, en la hipertrofia de las partes en detrimento de la visión de conjunto, y en la potenciación de la regresión de los contenidos: elementos pre-estéticos que eliminan la esteticidad de la obra. Adorno considera que hay una diferencia cualitativa entre el arte y lo que no es arte. Por ello, pese a las críticas lanzadas sobre Adorno por elitista, este se muestra crítico con la supuesta necesidad de arte de las masas, ya que, haciéndose pasar por arte, una mercancía ha degradado el concepto de arte dentro de una estrategia de manipulación en el marco del funcionalismo de la sociedad administrada. Dentro de un mundo desencantado, dicha mercancía no ofrece más que un ilusorio reencantamiento de la existencia.

Huelga decir que la desestetización no debe confundirse con el empleo de



materiales técnicos en el arte, ya que la técnica no es intrínsecamente un elemento pre-estético. Es menester distinguir la técnica como *medio* para la creación de obras de arte –elemento intra-estético que recibe su valor dentro de la finalidad sin fin de la obra de arte–, de la técnica como *fin* –elemento extra-estético, al ser sometida a la lógica distributiva–. Mientras que como elemento extra-estético niega el principio del arte en tanto que finalidad sin fin y rebaja la obra de arte a mercancía, en tanto que elemento intra-estético es esencial para que la obra de arte contenga una finalidad que la diferencie cualitativamente de los objetos empíricos. Por ello, Adorno es muy cauteloso respecto de la consideración de la técnica como medio y como fin a propósito del arte. La crítica a Benjamin apunta a la falta de dialecticidad respecto del aura y la reproducción técnica, ya que su disociación es de carácter histórico y podría desaparecer (Adorno 2004, 52).

La propia incompatibilidad que se da hoy entre el arte y la reproducción masiva no se debe a la técnica en tanto que tal, sino a que esta, bajo el dictado de esas relaciones que perviven sin sentido, tiene que mantener la pretensión de individuación (lo que Benjamin llamaba “aura”), pero no puede cumplirla. (Adorno 2004, 102).

En consecuencia, la problemática no consiste en pesquisar cómo el arte ha sido transformado por los avances técnicos, sino en el empobrecimiento de las formas de experiencia a raíz de la desestetización del arte, dicho de otro modo, a causa de la mercantilización del arte. Ahora bien, el diagnóstico benjaminiano relativo a la estetización de la política no es tan distinto del adorniano, a condición de situar el énfasis en la pérdida de mundo surgida por la mercantilización de la obra de arte, en detrimento de la crítica a la conciencia falsa desde una supuesta conciencia verdadera. Por lo tanto, todo consiste, partiendo de los criterios

ofrecidos por los conceptos de experiencia y de arte, en criticar qué tipo de experiencia y de arte se establece en un mundo en que el arte es una *mercancía* técnicamente constituida y, sobre todo, teleológicamente dispuesta para la maximización de los beneficios.

d. Los límites de la crítica en el individuo refractario

Ahí donde se robustece la argumentación crítica es en la vinculación de la industria con la persistencia de la injusticia social. Pues la cultura de masas suscita la huida a un encantamiento del mundo que facilita la resignación y el conformismo social, lo cual abona el terreno para la manipulación y el adiestramiento masivo en situaciones desesperadas como las grandes catástrofes económicas. La astucia de la industria cultural es despiadada en cuanto a la producción de individuos: esta “dice con una sonrisa sarcástica: “Llega a ser el que eres”, y su mentira consiste precisamente en la confirmación y consolidación del mero ser-así, de aquello en lo que el curso del mundo ha convertido a los seres humanos” (Adorno 2008b, 451). La deformación de los individuos causada por la industria cultural es un elemento más dentro de la pérdida de experiencia, dentro de la fagocitación de la historia, del pasado y de la memoria, cuyo personaje prototípico del empobrecimiento de mundo fue llevado a la literatura por Max Frisch en su *Homo faber* (Frisch 2012, 169). Pero a la más prominente tesis de la novela sobre la tecnificación de la existencia es menester, a mi modo de ver, añadir la capitalización de la técnica; ya que no se trata tanto del reino de la utilidad, sino de la perpetuación del antagonismo de clases bajo el velo de la inocencia de la manipulación mediática. De donde arrancan los “fragmentos” que constituyen *Dialéctica de la Ilustración* es, de



forma explícita según sus autores, de:

El hecho de que la fábrica higiénica, con todo lo que implica: Volkswagen y palacios deportivos, liquide estúpidamente la metafísica, sería incluso indiferente; pero que estos elementos se conviertan, dentro de la totalidad social, en metafísica, en cortina ideológica detrás de la cual se condensa la desgracia, no resulta indiferente (Adorno y Horkheimer 2005, 55).

No se trata tanto de la tecnificación de la existencia, cuanto de la disposición de la técnica al servicio del capital, en un movimiento que desarticula el potencial emancipador de la técnica para deformarlo y convertirlo en una potencia manipuladora y falseadora de la realidad, en la medida en que deviene el instrumento por excelencia de creación y difusión de ideología. De este modo, la Ilustración se convierte en engaño de masas, a medida que la manipulación obstaculiza el uso público y privado de la razón dentro de una experiencia social que impide la libertad (Kant 2008, 10). El problema ha dejado de ser principalmente el cultivo de los prejuicios o supersticiones, para ser el establecimiento de una enorme industria cultural de cuya efectividad resulta la manipulación de los individuos y la dominación de la sociedad. Asimismo, no solo es el público lector el que se ve afectado, sino el público espectador, atascado por noticias, imágenes, estereotipos y patrones de comportamiento que tiznan el libre despliegue de sus facultades.

Desde mi punto de vista, el diagnóstico de Adorno es menos exageradamente dramático de lo que frecuentemente se piensa, puesto que considero que las condiciones socio-económicas de las que emana *Dialéctica de la Ilustración* son más parecidas a las correspondientes a la obra del interlocutor más

cercano en el tiempo, a saber, *Teoría de la Acción Comunicativa*, esto es Habermas; opinión extendida, esta, la del exagerado dramatismo con que se rechaza cual *ad hominem* a Adorno, que responde a las condiciones de recepción de aquella obra, no solo por estar empañada de coyunturas político-universitarias desfavorables para Adorno (Gómez 1999, 19), sino que obedece al quién interpreta la obra equivalente al individuo por esta misma criticado. Al pertenecer a una supuesta tradición y ser comúnmente emparentados como la primera y la segunda generación de Frankfurt, creo que una confrontación de la eventual actualidad del pensamiento de ambos autores es legítima. Creo que el capitalismo ha dejado de poseer la forma en que lo reflexionara conceptualmente Habermas, ya que no puede concebirse ya a la economía como una potencia contenible por el mundo de la política, habida cuenta de que el mundo de la economía ha logrado subordinar la voluntad política y, por lo tanto, la legitimidad ciudadana sobre la que esta descansa. Dado que Habermas conceptualizó el Estado keynesiano, posible durante la reconstrucción de la Europa de posguerra, así como de una crecientemente mantenida tasa de beneficio a nivel mundial, su *Teoría de la acción comunicativa* ha de comprenderse, como cualquier teorización del mundo social, político y económico, en relación a unas condiciones espacio-temporales determinadas. Sin embargo, el mundo que conceptualizó Adorno en *Industria cultural* se asemeja en mayor medida al mundo tras la crisis de 2008, cuya similitud en términos socio-económicos es cada vez mayor desde la implementación paulatina a nivel mundial a partir de Congreso de Washington en la década de los noventa, que al mundo de las *treinta gloriosas*, comprendido por Habermas.

Pues el neoliberalismo consiste, desde el punto de vista estrictamente económico, en la respuesta dada por los poderes hegemónicos para contrarrestar la caída tendencial de la tasa de ganancia, en un mundo en que cada vez se vuelve más



difícil hallar nuevas fuentes de extracción de materias primas rentables, y de encontrar masas de trabajadores cuyo nivel de explotación sea asimismo rentable. Por ello, además de una creciente expoliación de la naturaleza, asistimos a la destrucción del Estado de Bienestar en los pequeños islotes, visto a nivel mundial, en los que este se desarrolló, así como a la incorporación de masas de trabajadores rurales a las filas del ejército de reserva de trabajadores dispuestos a cobrar míseros salarios, especialmente en los países asiáticos. En la relación del mundo de la economía con el mundo de la política, aquella ha dejado de ser contenible por esta, pasando más bien a ser la política un instrumento de las fuerzas económicas que rigen los programas de política económica y violan la legitimidad de la soberanía sobre la que reposan los gobiernos de los Estados-nación a través de la odiosa deuda pública, herramienta necesariamente generada por la lógica de la acumulación del capital, y por la asimétrica relación establecida entre los débiles Estados-nación frente a las vigorosas Transnacionales. Todo ello da lugar a que la política se convierta en un instrumento de la economía, por lo que lo extra-económico y, en particular, las esferas de lo superestructural, vayan siendo holladas por los intereses económicos, de forma que el diagnóstico adorniano sea de una actualidad a lamentar, pues el mundo de la vida no es solo colonizado, sino horadado. Así, no solo la industria cultural con los respectivos efectos sobre la desestetización del arte, sino el territorio de la comunicación se ve amenazado por la reificación de esta, tanto en las instituciones o discursos, como en la vida cotidiana, ya que esta es regada constantemente por una cultura ideológicamente degradada. Hollywood sigue produciendo ideología, el discurso del fútbol embrutece diariamente y eclipsa los demás deportes, las obras de arte clásicas son *macdonalizadas*, y, en suma, los poderes políticos apoyan las iniciativas culturales que pretenden reproducir el *statu quo* actual.

En este sentido, ante esta situación en la que el capitalismo en su mutación al neoliberalismo es más salvaje y poderoso que la forma keynesiana en que lo pensara Habermas, creo que el diagnóstico de Adorno puede ser más útil a la hora de proporcionar herramientas y avituallar al frente de la crítica para que esta sea efectiva en la realidad. Para ello, son necesarios, al menos, dos elementos: en primer lugar, que el aparato conceptual sea capaz de hacerse cargo de la realidad; y, en segundo lugar, que sea capaz de generar realidades en la forma de que pueda suscitar respuestas ante una situación tan localmente diferente como globalmente uniformada, al ser por igual desesperadamente injusta y rabiosamente perentoria. Ambas condiciones van de la mano, ya que solo una teoría capaz de hacerse cargo de la realidad es capaz de suministrar eventualmente respuestas a las situaciones a las que teóricamente se dedica.

Por lo tanto, creo que el aparato conceptual de Adorno es válido, si no en algunas cuestiones lexicales, sí en el fondo del pensamiento, como se puede comprobar en su parentesco con algunos desarrollos posteriores del pensamiento francés de la segunda mitad del siglo XX, como son los análisis de la dominación a nivel microsocial en la biopolítica de Foucault, o las formas de dominación a través de la mediación psico-social que analizó Deleuze en el *Anti-Edipo*, estableciendo este al inconsciente en su dimensión social, como ya realizara la Escuela de Frankfurt, y abandonando su dimensión freudianamente familiar. En resumidas cuentas, creo que la situación socio-económica actual ya no es comparable al equilibrado mundo de *Teoría de la acción comunicativa*, y que el andamiaje conceptual adorniano es una pieza esencial que anuncia y con el que converge en gran medida con los posteriores desarrollos del pensamiento francés en materia de la dominación que bajo el capitalismo acontece en la dimensión de la comunicación, las relaciones de poder y las relaciones intra-subjetivas enlazadas a las sociales. De



esta manera, creemos que Adorno es un pensador actual.

Dramático en su diagnóstico, sí, pero consciente era Adorno de que la identidad del sujeto y del objeto mediante la industria cultural era *solo* una ironía, pero tan peligrosa como amenazante. Lo que hizo Adorno fue elevar a concepto *Un mundo feliz*, señalando que la realidad actual se parece peligrosamente a la distopía que Huxley llevó a la literatura. Así, observa que “solo la desconfianza profundamente inconsciente de las masas, el último residuo de la diferencia entre el arte y la realidad empírica en su espíritu, explica que todos no vean y acepten el mundo tal como la industria cultural se lo presenta” (Adorno 2008a, 302). La desconfianza estriba en que los intereses reales de los individuos son todavía más fuertes que las estratagemas de la industria cultural, por lo que la integración total entre el individuo alienado y la sociedad no verdadera no ha sido lograda. El mérito de Adorno reside en avisar de la catástrofe, acontecida ya parcialmente y próxima en acontecer, si el público receptor sigue permitiendo la barbarie del embrutecimiento generalizado. Pues aconteció parcialmente durante y tras la Segunda Guerra Mundial, como culminación de un tortuoso movimiento negativo de Ilustración, en la forma de la tecnificación del mundo y de la cultura, que no solo afectó a la degradación de la Ilustración como engaño de masas, sino a la destrucción galopante de la naturaleza, por lo que es también una catástrofe solícita en comparecer. A consecuencia de lo cual el desafío de la crítica y de la praxis emancipadora no apunta tanto a la menesterosidad en la realización de valores buenos, justos y racionales, cuanto a la necesidad de establecerlos; ya que, de lo contrario, no será la barbarie la que advenga en la forma de la injusticia, sino, todavía más dramático: la destrucción de los medios de producción sobre los detentadores de la fuerza de trabajo, así como sobre la naturaleza, de la que son extraídos dichos medios de producción.

Todo está preparado para que el proceso de Ilustración abandone su carácter contradictorio, ya que la industria cultural es innecesaria y la opacidad social podría desaparecer. Pues los individuos gozan de las herramientas, habilidades y facultades que podrían propiciar el abandono de su carácter de masas mercantilizadas y el despegue de su autonomía, de modo que el grado de humanidad se situara a la altura de las fuerzas productivas actuales. Sin negar las virtualidades emancipadoras que tanto la televisión podría poseer, como de hecho poseen las redes sociales de Internet, no es menos cierto que estas plataformas comunicativas son empleadas desde el poder para realizar el sueño de la omnipotencia individual, cuya reverso es la impotencia social. El individuo no-deformado exige arte, el individuo emancipado exige instituciones políticas y sociales serias, verdaderamente democráticas.

Hasta que los hombres no dejen de ser reducidos a medios y sean tratados como fines en sí mismos, habremos de recoger la esperanza de la desconfianza y de la indignación, de la resistencia y del coraje de los individuos refractarios. Pues la esperanza, elaborada mediante la crítica a la sociedad, inducirá a seguir manteniendo el diagnóstico de que vivimos en una época de Ilustración en su sentido más noble, como pensó Kant, y no en un paródico mundo feliz como proyectó Huxley (Kant 2008, 15).

Bibliografía

Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1970.

Adorno, Th. W., “La crítica de la cultura y sociedad”, trad. M. Sacristán, en *Crítica cultural y*



sociedad, Sarpe, Madrid, 1984.

Adorno, Th. W., “Aldous Huxley y la utopía”, trad. Jorge Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Akal, Madrid, 2008.

Adorno, Th. W., “Prólogo a la televisión”, trad. Jorge Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entrada*, Akal, Madrid, 2008.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Trotta, Sánchez, Madrid, 2005.

Adorno, Th. W., Horkheimer, M., *Dialectik der Aufklärung*, Fischer Tachenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2012.

Adorno, Th. W., “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, trad. Gabriel Menéndez Torrellas, *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid, 2009.

Adorno, Th. W., “Idea de historia natural”, trad. Vicente Gómez, en *Escritos filosóficos tempranos*, Akal, Madrid, 2010.

Adorno, Th. W., *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2003.

Adorno, Th. W., *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004.

Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

Breuer, S., *Adorno's Anthropology*. Routledge, London, 1994. 115-132.

Deleuze, G., Guattari, F., *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*. Éditions de Minuit, Paris, 1973.

Foucault, M., *La naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Gallimard; Seuil, Paris, 2004.

Frisch, M., *Homo Faber*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012.

Gómez, V., *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis-Cátedra, Madrid, 1999.

Habermas, J., *Teoría de la Acción Comunicativa*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Trotta, Madrid, 2010.

Luis Merita Blat

- Hegel, G. W. F., *Éstetica*, trad. Hermenegildo Giner de los Ríos, Losada, Buenos Aires, 2008.
- Huxley, A., *Un mundo feliz*, trad. Ramón Hernández, Plaza y Janés Editores, 1999, Barcelona.
- Kant, I., *Was ist Aufklärung*, Reclam, Stuttgart, 2008.
- Lehman, H.-T., *El teatro posdramático*, trad. Juan José Sánchez, Cendeac, Madrid, 2013.
- Lukács, G., *Historia y conciencia de clase*, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Madrid, 1984.
- Marx, K., *El Capital. Libro I-Tomo III*. Trad. Vicente Romano García. Akal, Madrid, 2012.
- Subirats, E., *Las estrategias del espectáculo. Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*. CendeaC, colección Infraleves, Murcia, 2005.
- Weber, M., *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, trad. Joaquín Abellán, Alianza, Madrid, 2012.