

CUANDO ENTENDER ES FALSEAR

Elementos para completar los análisis de las críticas culturales de Theodor W. Adorno

Manuel Carballo

Trabajo realizado como Ayudante Alumno de Teoría de la Comunicación I

Adorno sostenía que eran sólo verdaderos los pensamientos que no se entendían a sí mismos, por lo que tratar de hacer entendible su obra, escrita para desafiar ese fin, sería solamente simplificarla y falsearla. Es imposible no tergiversar además, una obra tan compleja, diversa y poco difundida, que nos llega fundamentalmente por “segunda mano” a través de investigadores de habla inglesa. Es necesario entonces afrontar el compromiso de acercarse a Adorno con la consciente y apacible responsabilidad de adulterar su obra; éste es un intento.

Este trabajo se dispone a analizar algunas de las influencias teórico-conceptuales presentes en la obra de Theodor W. Adorno. Intentará a través de ese examen aportar información y establecer relaciones, para abordar en una perspectiva más completa, diferentes análisis culturales que él emprendiera, especialmente uno en colaboración con Max Horkheimer.

No se tratará de atrapar al autor completamente, ni de explicar a través de los “ascendientes teóricos” detectados, todos sus trabajos, expectativas e intenciones. No se tratará de la imposible tarea de entenderlo definitivamente y tampoco, como decíamos, de la objetable propuesta de hacer accesible su

pensamiento, sino sólo de observar las implicancias de sus “fuentes” y cómo operan éstas en parte de su obra.

Sus Influencias

Para comenzar a analizar las influencias que constantemente pulsan los textos adornianos no podemos dejar de detenernos en el libro Adorno ¹ que escribiera Martin Jay en 1984. En éste, Jay utiliza la metáfora que Adorno a su vez toma prestada de Benjamin, me refiero a las “constelaciones”, para describir según él, cuáles son los puntos claves en la teoría adorniana. Sería necesario desarrollar antes brevemente el concepto de constelaciones para comprender cómo supone Jay que actúan esas influencias en Adorno.

Dicho concepto es trabajado por Benjamin en su Trauerspiel ², es un término astronómico que designa un conjunto “yuxtapuesto, más que integrado, de elementos cambiantes que se resisten a ser reducidos a un común denominador, a un núcleo central o a un primer origen generador”³. Como explica Susan Buck-Morss citando a Benjamin:

“Las constelaciones eran discontinuas. Como los átomos, como las célu-

las, como los sistemas solares, cada una tenía su propio centro, sin jerarquías estaban una junto a la otra, en perfecta independencia...”⁴.

El término trata de escapar al momento positivo de síntesis hegeliano conservando las tensiones existentes en todo proceso de conocimiento y refleja además la creencia en la imposibilidad de que el lenguaje pueda dar cuenta a través de un concepto de la totalidad compleja de un fenómeno determinado. Con la constelación se conserva la complejidad, se preservan todas sus puntas sin reducirlas ni eliminarlas pero a la vez se acerca al fenómeno. La constelación no es sólo una estrella sino todas, solamente el brillo conjunto, la unión tensa de sus extremos, puede constituir y contener el fluir de las realidades fenoménicas.

En este sentido Jay expondrá que existen cinco estrellas que iluminan la constelación de Adorno. Estas son: el marxismo occidental, el modernismo estético, la desesperanza del mandarinismo cultural, la autoidentificación con el judaísmo y un latente protodeconstructivismo.

Si bien sólo cinco influencias para destacar en Adorno serían insuficientes, podemos utilizar esta guía que proporciona Jay y completarla. Trataremos de desarrollar una por una cada estrella mencionada.

Primera Estrella

Cuando Jay habla de marxismo occidental se refiere a la tradición inau-

gurada a finales de la primera guerra por Georg Lukács y Karl Korsch, fundamentalmente al ahora denominado primer marxista occidental: Lukács. Este contribuyó con su obra *Historia y conciencia de clase*, explica Buck-Morss, a la apertura de un marxismo heterodoxo que se oponía al mecanicista y determinista, “vulgar”, que había dominado la Segunda Internacional⁵. No es para extrañarse que el sociólogo francés Alain Touraine identifique esa misma obra de Lukács de una forma contraria a Buck-Morss, es decir, que en vez de aparecer para complejizar y enriquecer al marxismo lo hacía para cerrarlo aún más. Para Touraine esa obra “a la vez marginal y central”, es “con la cual termina después de la Primera Guerra Mundial la historia del historicismo hegeliano y marxista y se anuncia el triunfo del totalitarismo”⁶. Esta visión contradictoria puede comprenderse si a ese trabajo de Lukács lo complementamos con sus anteriores contribuciones más alejadas de la posición vulgo marxista a la que progresivamente se fue acercando.

Primero habría que explicar por qué se cerraría al marxismo en esa obra. En *Historia* expone que la clase burguesa no tiene conciencia de la totalidad del proceso histórico, ya que la pierde cuando es atacada por el proletariado, en su conveniente negación a analizar las relaciones sociales de explotación que está interesada en mantener. En cambio el proletariado alcanza esa conciencia al identificar sus intereses con las necesidades históricas y al comprender que la totalidad es la única cla-

se que puede llevar a la crisis del sistema, es el único motor del cual pueden provenir los cambios. A su vez, y acá está el origen de la fuerte crítica de Touraine, pone al partido al frente de ese impulso. Deposita en éste todas las atribuciones que permitan llegar a la revolución lo más directamente posible, pero su leninismo se ridiculiza cuando se comprueba que el partido realmente no es esa reunión de guías redentores, ni la vanguardia de la clase proletaria; que la reunión en un núcleo de la verdad acerca de la revolución no conduce a ésta y que tampoco lo hace la completa disolución del sujeto en lo uno. Es de esa manera el partido y ya no una clase entonces la que termina como dueña de la visión total de la historia y la sociedad. Lukács mismo sufrió los condicionamientos del partido que reivindicó, para el que algunos conceptos eran peligrosos a la revolución y eran necesarios callar, por lo que se vio obligado a repudiar su propia obra⁷.

Ahora es necesario explicar por qué abre una brecha en la tradición de la crítica marxista. Lo hace concretamente encarando un tipo de análisis de la cultura inédito para esa línea teórica. Explica Jay que las opiniones acerca de la estética provenientes del marxismo serían divisibles en: la línea de crítica leninista y la conformada por los paramarxistas⁸. Estos últimos concretamente no compartirían con los leninistas que la obra de arte tendría que estar en una línea estrictamente vinculada, limitada y hasta condicionada por los supuestos intereses revolucionarios.

Esta tradición se vincula con la forma en que Engels comprendía el arte: más que por las intenciones políticas del creador por como éste reflejaba a través de su obra a la sociedad. Una obra podía ser contraria a los intereses conscientes del propio artista y reflejar tensiones sociales que fueran políticamente más movilizadoras que aquellas que trataban de provocar una respuesta deliberadamente. Así autores realistas como Balzac, Shakespeare o Goethe, podían ser considerados válidos más allá de su extracción de clase. Es por esto que no va a entender al arte en su conjunto como ideología, en el sentido marxista de ideología: encubrimiento de las relaciones materiales de dominación en el plano de las ideas⁹, o como sugiere Kosik, sistematización doctrinaria de las representaciones¹⁰.

Lukács, aunque podía muy bien ubicarse en ambos lados de la división de crítica marxista ya descrita (leninista y paramarxista) compartía esta visión de Engels y su trabajo, sobre todo el previo a *Historia*, como por ejemplo su *Teoría de la novela*¹¹, estaba altamente influenciado por esas ideas.

Adorno, y el Institut en general, compartirán la recepción que Lukács hacía de Engels. Siguiendo esta línea Adorno sostenía “su principio básico según el cual ni la intención del artista ni su carácter o creencia política podía ser criterio para criticar su producción”¹². Jay menciona también que tanto Adorno como Benjamin consideraban a Lukács y a su *Historia* como obra seminal para el análisis marxista de la cultura¹³, extrayendo fundamental-

mente de éste, además de su forma de entender el arte, el concepto central de reificación.

Marx había señalado en sus análisis económicos que el capitalismo era totalmente original en la historia de la humanidad al separar por primera vez la producción de la necesidad. Esta disociación es justamente lo que como emblema indica la consigna naturalista del comunismo: a cada uno según sus necesidades. La producción rarificada era utilizada como valor de cambio a través de un elemento abstracto de equivalencia como el dinero y no empleada en su uso como se reclamaba. Los productos necesarios para la vida, en este sistema alienante, se transformaban entonces en cosas intercambiables. Más aún los productos que no eran de primera necesidad se convertían por el mismo insólito y desnaturalizado proceso, en fetiches codiciables, ídolos con vida propia. Todo cobraba valor según el precio atribuido en el mercado. Esta serie lógica marxista es la que transporta Lukács al campo de la cultura con el término reificación. El sujeto aparecía divorciado del objeto-mercancía que él mismo había producido. Esta mirada incomprensible que posaba sobre la cosa se iba opacando en el tiempo hasta ocultar el proceso sociohistórico que así lo había hecho posible y aparecía como algo dado, cotidiano. El producto se reedificaba en una nueva lógica, por eso Adorno podía decir: "Toda reificación es un olvido", es un distanciamiento que se aloja en la conciencia y torna imposible los esfuerzos por

comprender la relación sujeto-objeto. Esta particularidad también se aplicará a cualquier producto de la que él denominará industria cultural.

De Historia y conciencia de clase además Adorno utilizará el concepto de crítica en su momento negativo. Explica Buck-Morss¹⁴ que para Lukács existen dos componentes en el materialismo histórico. El primero, negativo, se utiliza para analizar críticamente la relación entre conciencia burguesa y condiciones sociales materiales. El segundo, positivo, parte desde esa crítica a la sociedad burguesa afirmando que la única conciencia verdaderamente revolucionaria, como ya se aclaró, se hallaba en el proletariado.

Adorno tomará sólo el camino del momento negativo que emplea Lukács, la crítica a la conciencia burguesa, descartando completamente a lo largo de toda su obra cualquier movimiento que llevara a un plan de acción positivo que rescatase al proletariado como la clase iluminada. Esto se plasmará en la forma en que él y casi la totalidad del Institut comprendía la relación entre teoría y praxis política. Sostenía que la actitud más revolucionaria posible se encontraba en la actividad intelectual crítica, libre de todo tipo de condicionamientos. Creía que teoría y praxis no eran idénticas y hasta aceptaba la división entre trabajo manual e intelectual. Veía que la conciencia empírica del proletariado no tenía nada de especial que la ubicara sobre la de la burguesía, ambas en el mismo sistema capitalista eran afectadas de la misma fatídica manera. Esto marcará su ruptu-

ra con Bertolt Brecht y su debate con Walter Benjamin a quien critica en esta carta por su brechtiana posición adoptada:

“...los proletarios de hecho, que no tienen ninguna, pero ninguna ventaja, frente a los burgueses, salvo el interés en la revolución, pero llevan en sí por lo demás, todas las huellas de la amputación del carácter burgués”¹⁵.

Esto se relaciona también con su rechazo (al igual que la mayoría del Institut) a toda vinculación con el Partido Comunista. “Una humanidad liberada no sería en modo alguno una totalidad”¹⁶, expresará, mostrando su vigorosa convicción antitotalizadora de subsumir el sujeto en la unidad. En el mismo tono de rechazo visceral señalará en su libro de aforismos *Minima Moralia*¹⁷: “El todo es lo no verdadero” y en otra obra citará a Nietzsche: “La locura es algo excepcional en los individuos, pero la regla en grupos, partidos y pueblos”¹⁸.

Esta forma de entender al marxismo, “sin proletariado”, aceptando la división del trabajo y escindiendo teoría y práctica constituye una desviación radical “tanto del marco marxismo-leninismo como del neohegelianismo de Lukács”¹⁹. Adorno se movía en un marxismo trunco, no daba en ningún caso el último paso a la acción política (casi todo el Institut operaba igualmente); veía a la burguesía como una enorme casa declinante a la que era necesario atacar, pero que si llegaba a ceder en sus cimientos y caer, arrastraría con ella todo lo que estaba dentro, mucho de lo cual era irremplaza-

ble. La labor del filósofo era robar lo singular de su interior antes de que el edificio de la cultura burguesa lo destruyera en su caída ²⁰.

Adorno fue teniendo respecto del marxismo distintos grados de proximidad en el desarrollo de su obra, pero siempre con una actitud crítica. Lukács fue una gran introducción a Marx, tardía ya en 1923, luego con su acercamiento al Institut la influencia de Marx se potencia, pero después de su obra *La Dialéctica del Iluminismo*, decae para ya no tomar renovada fuerza. A pesar de la presencia rítmica, Marx estará siempre y lo hará fundamentalmente a través de la convicción en la destrucción irrecuperable del idealismo hegeliano. Esa premisa rescatará permanentemente del materialismo histórico de Marx: el ser social como construcción. Otro concepto marxista que jugará un papel clave, es uno muy criticado, pasando por quien polemizara con Adorno sobre la actualidad de la filosofía alemana, Karl Popper ²¹, hasta por Michel Foucault ²², y es en definitiva el concepto de poder.

Adorno igualmente (además de discutir el potencial revolucionario de la clase obrera) cuestionará, como señalábamos, otros conceptos medulares del marxismo: la historia como progreso hacia la revolución, la división de estructura y superestructura, el economicista concepto de clase, marcando así puntos importantes de crítica y contribución a esa teoría.

Marx servirá para la perspectiva social pero en el análisis del individuo pesará más otra visión que, si bien Jay

no la incluye como “estrella”, alumbrando la oscuridad del inasible entendimiento del individuo. Al igual que el análisis de la cultura, la psiquis individual había tendido a ser dejada de lado por el marxismo tradicional.

Entender lo irracional

Desde temprano en su formación Adorno se acercó al Psicoanálisis a través del estudio de la obra de su creador. Su primer tesis para ser habilitado como profesor numerario en la Universidad Frankfurt (1927), que fue rechazada, trataba ya de utilizar al psicoanálisis para atacar a las teorías irracionales presentes en la época. El ataque del irracionalismo, también compartido por Horkheimer, tenía la precaución de salvar el practicado por la *Lebensphilosophie*, la filosofía de la vida²³.

Jay y Buck-Morss señalan la audacia de sumergirse en un trabajo académico en la década del 20' que trataba de una teoría no aceptada todavía entre los psiquiatras y mucho menos entre los filósofos, pero Adorno estaba impactado por el auge del irracionalismo que invadía aún los círculos que él admiraba, como por ejemplo la Viena de Schönberg y como deduce Buck-Morss la necesidad de entender lo irracional a través de su racionalización lo condujo primero a Freud y casi inmediatamente a Marx²⁴. Según Jay el encuentro del psicoanálisis para Adorno (y para todo el Institut después) es un camino al cual conduce su

compañero de estudios en ese momento, Horkheimer, que a su vez había sido acercado por Leo Lowenthal²⁵. Buck-Morss sugiere que tal vez habría sido al revés y que la que podría haber introducido a Adorno en Freud es la que luego sería su esposa, Gretel Karplus, que estudiaba biología en Berlín²⁶. Esto por supuesto no importa demasiado, lo que sí, es que Freud para Adorno y el Institut se constituyó de gran importancia. Para el Institut el psicoanálisis fue “una señal de deseo de dejar atrás la camisa de fuerza del marxismo tradicional”²⁷ y más aún lo era porque esa teoría solamente por Trotzky había sido atendida en lo que atañe al marxismo, opinión que fue acallada por el pavlovismo del partido. Para Adorno fue primeramente un método cognitivo. Para ambos sirvió para alumbrar allí donde la sociología tenía a oscuras al individuo. Es tan así que Horkheimer diría:

“Su pensamiento [el de Freud] es una de las piedras angulares sin las cuales nuestra filosofía no sería lo que es”²⁸.

Surge aquí un problema epistemológico importante para el Institut a través de la unión de esa piedra angular con la otra que es el marxismo. Este aspecto no es tenido en cuenta por Jay y sólo mencionado como una incompatibilidad entre teorías por Buck-Morss²⁹. Es necesario darle mayor importancia. Freud presenta diferencias relevantes con Marx, difiere de éste y del materialismo histórico tanto en su momento material como en el histórico. Se puede observar que Freud hizo referencia a una influencia impor-

tante del conjunto social sobre el individuo sólo en dos textos: *Psicología de masas y análisis del yo* y *El malestar en la cultura*, mientras que en Marx las fuerzas sociales atraviesan permanentemente el individuo desde todos sus ángulos. Se dirá: "El representante de lo social en Freud es la familia o la permanente presencia del Otro", y es así, pero la familia o ese Otro no constituyen el todo social con el que se conecta el sujeto. Si bien puede entenderse, como explica Freud en el comienzo de su *Psicología de las masas*, que toda psicología desde un principio ya es social, desde el marxismo carece a simple vista de un fuerte momento dialéctico. Se dirá también: "Existe una instancia en Freud de materialidad desde el principio, constituida por el deseo genital y por toda su teoría de la sexualidad". Estas objeciones son correctas pero no reconcilian a ambos materialismos, fundamentalmente por una diferencia de énfasis.

Difiere de la instancia histórica y esta crítica es atribuible a muchos autores, en que en una de las estructuras principales de conformación de los sujetos que es su conocido Complejo de Edipo, la historia está ausente, o en todo caso estática. Es una estructura, que más allá de discutir su validez, ignora el atravesamiento espacio temporal; lo absolutiza de forma metafísica. Con diferencias culturales esa estructura es igualmente ley. Libera de la naturaleza del instinto, y atrapa en el deseo de la pulsión; ontologiza al individuo a la vez que lo entiende inmanente.

Erich Fromm, integrante del círculo interno del Institut, por discutir estas ideas freudianas terminó distanciándose del grupo. Si bien Fromm a través de su visión llegó a terminar en un período de su obra asociándose con el pansexualismo y hasta con la hoy ridícula hipótesis orgónica de Wilhelm Reich, lo que en alguna medida criticaba era la falta de materialismo y el concepto de historia en Freud, análisis que desarrollará en su obra posterior *Escape from freedom* (1942).

"La tendencia prevaleciente a universalizar la experiencia de la sociedad actual, argüía, se revelaba más claramente en la extensión del Complejo de Edipo a todo el desarrollo humano, cuando en realidad estaba [para Fromm] restringido a sociedades patriarcales. Una psicología social válida debía reconocer que cuando la base socioeconómica de una sociedad cambiaba, también cambiaba la función social de su estructura libidinal"³⁰.

El Institut y también Adorno, puede decirse que en el único aspecto donde la crítica de la teoría utilizada, donde el odio nietzschiano a los sistemas cerrados se desvanecía, ciertamente no por completo, era en relación a la apreciación del psicoanálisis. Criticaron ampliamente a todos los revisionistas de Freud, aunque muchas veces justificadamente, otras no. Abrazaron a Freud, sobre todo luego del ascenso del nazismo, como la única teoría capaz de dar respuestas a lo inentendible y no mantuvieron tantas reservas en adherir al concepto de pulsión de muerte

que Freud extrajera de su vivencia de la guerra.

La utilización del psicoanálisis tenía que ver también con la no identidad, concepto del Institut que mantenía al sujeto sin identidad con el todo y consigo mismo. Ni a través del pensamiento se podía reconciliar la realidad contradictoria. El psicoanálisis apoyaba esto, el sujeto fracturado se extrañaba de sí mismo. Era víctima en su devenir de instancias no racionales, no aprehendibles, no sólo no llegaba a comprender su entorno sino ni siquiera su propia complejidad. El yo no podía dar cuenta de su actividad psíquica, así el psicoanálisis alojaba la no identidad dentro del sujeto y lo escindía³¹.

Surgía también, otro obstáculo metodológico que se presentaba en la fusión de sociología y psicología. ¿Psicologizar la sociología o sólo psicología social? En esta última se perdía sin duda la riqueza de la psicología, como sostenía Adorno en la Actualidad de la Filosofía³² y se terminaba cayendo en lo que advirtió Durkheim a través de su concepto de conciencia colectiva: en la creencia de la existencia de un alma de la masa formada por psiquis individuales. Por supuesto que existían factores sociales que coincidían en la construcción de individualidades pero gracias al psicoanálisis no se desconocía que la libido implicaba “un estrato de existencia humana tercamente fuera del alcance de un control social total”³³. Era así un error sociologizar totalmente al individuo.

La música atonal

Habría que aclarar que esta estrecha que ve Jay, está relacionada con el modernismo estético por la manera que Adorno rompe con toda tendencia a volver a un clasicismo, con toda añoranza romántica de regresar a momentos gloriosos del pasado, pero no trata de sugerir que haya aceptado toda corriente estética por el hecho de ser de vanguardia, el ejemplo está en su rechazo al surrealismo. El modernismo en Adorno tiene que ver fundamentalmente con la música de Arnold Schönberg.

Cuando Alban Berg, discípulo de Schönberg, pasó por Frankfurt en 1924 para dar un concierto, Adorno quedó fascinado con sus interpretaciones y se las ingenió para ser aceptado como su alumno en Viena. Esta experiencia en la capital austríaca duraría poco tiempo³⁴, pero marcaría profundamente a Adorno.

El círculo de Schönberg estaba despojado de todo compromiso político y condicionamiento partidario, y si bien existía una búsqueda estética intensa y reflexiva, ésta no llegaba a los niveles de satisfacción del joven filósofo. Igualmente la composición atonal de Schönberg sería considerada por Adorno hasta su muerte como una de las más importantes de la historia de la música.

El método compositivo de Schönberg era conocido como atonal y aunque el compositor no gustaba de ese término llevaba la tonalidad a un extremo tal que no podía dejar de ser ca-

lificado de esa manera. Componía de forma tal que, acordes sucesivos en diferentes claves no permitían percibir al oído las diferencias de éstas ni el cambio de una a la otra. El resultado era una aparente atonalidad. Esta música exigía no dispersión, sino la más extrema concentración, exigía una praxis.

Esta praxis, que Adorno no poseía en el plano político, era reclamada sí en el arte. El receptor no debía adormilarse frente a la obra sino que ésta debía agujonearlo de manera tal que participara dinámicamente en su encuentro. Tenía que exigir un movimiento cognitivo, empeño, voluntad de penetración.

“...la obra debe ser experimentada...y se [le] debe concentración, esfuerzo y comprensión...”³⁵.

No bastaba con que la cosa se manifestase en forma inmediata al hombre, para captarla debía necesitarse trabajo. El arte como vivencia por parte del sujeto requería más que la mera interpretación, necesitaba de la intervención activa del sujeto reflexivo³⁶. No se trataba de dilucidar hermenéuticamente las intenciones del artista, de interpretar por ejemplo su horizonte de expectativas como en la teoría de la recepción de Jauss, sino de apropiarse sólo de la obra. “La verdad residía en el objeto, pero no estaba a la mano; el objeto material necesitaba del sujeto racional para liberar la verdad que él contenía”³⁷. La clara prevaencia del objeto no iba en contra de la revolución copernicana de Kant, como la llamaba Adorno, y lejos de “conside-

rar individualista al sujeto kantiano”, “sostenía que éste no era suficientemente individualista”³⁸; entendía que el objeto y no el sujeto era lo preeminente, pero este excesivo énfasis en el objeto, era en Adorno, no menos sujeto sino al contrario, ya que éste tenía un momento de intervención positiva frente a la obra. Este aferrar la obra se lograba a través de la filosofía, pero no entendida como una instancia superadora del arte, sino como develadora de su contenido de verdad. Explica Adorno:

“El contenido de verdad de las obras no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica”³⁹.

Más que nada está aquí el famoso elitismo adorniano, en negar a sectores de escasa percepción filosófica la capacidad para desentrañar idénticamente al filósofo platónico, la verdad, no en este caso ideal, sino objetiva⁴⁰.

Adorno veía que Schönberg lograba lo que él reclamaba al arte, comenta:

“...[Schönberg] trabajaba no como un ciego artesano ni tampoco con la arbitrariedad y la elección opcional de un artista subjetivamente irrestricto. La composición emergía en cambio a partir de la contradicción irresuelta entre la libertad subjetiva del compositor y las demandas objetivas del material, para expresarlo en vocabulario filosófico, entre sujeto y objeto- la intención y el material”⁴¹.

Era por eso un compositor dialéctico, y en el sentido adorniano de entender la dialéctica (no ontológica y carente del tercer momento positivo hegeliano), ya que no existía síntesis para ese proceso compositivo, sujeto y objeto estaban imbricados sin resolución posible; llegaba a través de esas contradicciones manifiestas del proceso creativo a no privilegiar uno sobre otro. Había una unificación de los procesos de creatividad y conocimiento, de producción y de reflexión. El sujeto mantenía contacto con el objeto sin apropiárselo.

“Schönberg rechazaba la noción del artista genio y la reemplazaba por la del artista como artesano; veía en la música, no la expresión de la subjetividad, sino una búsqueda de conocimiento que se erigía fuera del artista, como un potencial objeto, el material musical. Para él, componer era descubrir e invención a través de la práctica del quehacer musical”⁴².

Adorno, explica Buck-Morss, creía que con ese método se desmitificaban las leyes “naturales”, tonales de la música, demostrando en el oído del oyente que no eran eternas ni inmutables. Lo emparentaba a Marx en este proyecto, por situar a los métodos materiales de producción y a la escucha en un plano histórico.

El compositor desarrollará luego otra teoría en la que resignará aún más subjetividad; la relación ya no será dialéctica con el material sino que a través de reglas dispuestas para su ordenamiento constreñirá casi cualquier iniciativa. Puede compararse

este método con ciertas reglas que estipulan que la poesía debe contener determinada métrica, ritmo, rimas, etc., como en el soneto o el haiku japonés por ejemplo. De la misma manera Schönberg en su método dodecatónico no podía repetir una nota hasta que no hubiesen sonado todas, objetivando así totalmente sus impulsos; el compositor entonces, tratando de resguardarse del entorno que en forma alienante marcaba su subjetividad, detenía su manera dialéctica de trabajo.

Adorno, aunque fue tempranamente partidario, con cierta renuencia, del nuevo método, terminará criticándolo y él personalmente, que hasta antes del exilio conservó las ilusiones de transformarse en compositor, nunca abandonó la atonalidad e incursionó en la dodecafónica.

El elitismo romántico

Jay utiliza un concepto, extraído de otro autor, que es el de “mandarines alemanes”⁴³. Sería largo para desarrollar y tal vez irrelevante, por lo que explicado en forma concreta se refiere a “su visceral aversión a la cultura de masas, su constante hostilidad hacia la dominación burocrática y su inmoderado rechazo de la justificación instrumental y tecnológica”⁴⁴. Es necesario despegar inmediatamente esta crítica de la que vincula a Adorno a un cierto snobismo intelectual y precisamente todos los elementos que en este trabajo están siendo revisados tratan de sumar elementos para esto. Adorno,

es realmente difícil de apreciar en qué grado, miraba caprichosamente la para él decadente industria cultural, pero lo hacía a través de una óptica, que si bien no lo ubicaba en una imposible de existir "condición objetiva", lo mostraba como sujeto con responsabilidad crítica frente a cualquier objeto de estudio. Es decir, Adorno no "se la agarraba" con la industria cultural, o sí, pero no solamente con ella y ahí está el punto. Destrozaba de la misma manera cuanto objeto analizaba y lo hacía por la convicción desesperanzadora, influenciada sí por el romanticismo como sugiere Jay, pero también por Nietzsche, por Marx y Lukács, de que la falsa conciencia burguesa inundaba todas las manifestaciones humanas y reificaba por supuesto también a la cultura. De un romanticismo que aborrecía le quedaban los resabios de un concepto de Kultur contra el que parecía imposibilitado de luchar, pero al mismo tiempo Benjamin aparecía en una y otra ocasión diciendo que toda civilización era a la vez documento de barbarie. Entonces el elitismo de Adorno no iba solamente contra una "clase popular" o "sin educación" sino que lo hacía contra toda intervención humana que considerara elaborada sobre un bajo nivel de complejidad y de esto no se salvaban representaciones de las clases "elevadas" como casi la totalidad de la música clásica, como Wagner o Stravinsky por ejemplo; no era elitista en el sentido que separaba lo popular de lo "elevado". Esto lo comprueba también la existencia de una fuerte crítica de Adorno a un sector que asociaba con el

conservadurismo, que veía en algunos textos de Valéry y sobre todo en el matiz puritano de los comentarios de Aldous Huxley y en los suspiros nostálgicos de Ortega y Gasset. A estos replica diciendo que "la lucha de la cultura de masas no puede llevarse adelante más que mostrando la conexión que existe entre la cultura masificada y la persistencia de la injusticia social"⁴⁵.

La potencia del elitismo adorniano sí se desbordaba cuando al igual que Benjamin sostenía, como ya quedó señalado, que la filosofía era la modalidad crítica reservada para acceder a la verdad del objeto. Por esto la música de Schönberg, la pintura de Klee, Kafka o Proust, los escritos de Benjamin o de él mismo, sólo podían ser "entendidos" por individuos que tuvieran el entrenamiento adecuado para hacerlo y °culada a los medios económicos para costear esa formación. Es decir, si bien su elitismo no iba contra un sector de la sociedad determinado, habría que ver hasta dónde en su forma efectiva no tendía a caer en las delimitaciones económicas de extracción de clase.

Con esa búsqueda filosófica en la obra se reducían los capaces de "entenderla" y quedaban sólo unos pocos, un grupo: los intelectuales, para ingresar al inocultable reino metafísico que atrás se edifica cada vez que se esgrime el término verdad.

La influencia mística de Benjamin

Si existen como sugiere Jay, elementos judaicos en Adorno, todos ellos

proviene de Walter Benjamin. Su influencia igualmente trascenderá lo místico y llegará también a apoyar la modificación del concepto de historia como encaminada al inevitable futuro socialista, a abogar por una estética del detalle, etc.

Adorno había conocido a Benjamin a través de Sigfried Kracauer, en Frankfurt en 1923, pero existe prácticamente una fecha y un lugar donde Benjamin impactará de por vida a Adorno, otoño de 1929, Königstein, en las afueras de Frankfurt. De las discusiones que allí ocurrieron, no de todas, fueron presentes además de ellos dos, Horkheimer, Asja Lacy y Gretel Karpus. Aunque no existen evidencias de utilización de Haschisch, el ambiente igualmente fue elevado por las reflexiones grupales y las lecturas de extractos de lo que llegaría a ser el siempre incompleto *Passagenarbeit* de Benjamin. Saldrá de estas reuniones una especie de programa filosófico común sobre varios puntos, consensuado básicamente por Benjamin y Adorno que será de gran importancia para ambos.

Benjamin, dice Buck-Morss, once años mayor, estaba satisfecho de haber encontrado en Adorno un discípulo y, según las memorias de Scholem, habría dejado que su obra fuese continuada por él, si la decisión que tomase en 1940 habría llegado al mismo fin la primera vez en 1931. Adorno nunca estuvo conciente de estos intentos de suicidio, lo que indica que su relación era más cercana intelectualmente que personal y afectivamente.

Benjamin llegará a Adorno a través

de su visión mística de encontrar la totalidad en lo mínimo, en lo pequeño, de ver “lo general dentro de las características de la superficie misma de lo particular y la verdad dentro de aquello en apariencia más insignificante, atípico o extraño”⁴⁶. Esa “mirada microscópica”, como la llamaría Adorno, se plasmará en la obra de este último en su concepto de lo “particular concreto”. Así, en una especie de lectura sagrada de textos profanos (característica benjaminiana), Adorno se sumergirá en su obra a encontrar ese detalle que diera cuenta de motivaciones, presupuestos, etc., que se hubieran escapado inclusive al mismo autor. Es fácil ver la vinculación que hace de esta idea de Benjamin con el psicoanálisis, para mostrar que elementos aparentemente sin importancia se revelaban como plenos de sentido, como pruebas concedidas por el lenguaje del inconciente. Esta “verdad inintencional” será, dice Buck-Morss, el verdadero objeto de estudio de la obra de Adorno. Es necesario aclarar que lo particular constituía sólo una contingencia de lo general, no había pretensión de inducción, o de hecho sí, pero no de completa universalización ni de voluntad totalizadora. Lejos de Hegel y de Lukács pero también del nominalismo, lo particular no era idéntico a sí mismo. Cada particular contenía la imagen del mundo; dentro de un marco histórico marxista esto significa la imagen de la conciencia burguesa detenida, un “pedazo de historia fosilizado”.

Esto también permitía a Adorno

entender el arte burgués como algo más que ideología o falsa conciencia; en esa partícula, donde aparentemente el pensador se sentía menos expuesto, rozando superficialmente su trabajo, para Adorno se encontraba expresando la verdad a pesar de sí mismo.

Benjamin también influirá en su pseudo discípulo en complejas e innumerables problemáticas de la filosofía y el arte, quedó planteada su vinculación en la forma de entender la filosofía respecto de la obra. El concepto de constelaciones de Benjamin, ya señalado, también aparecerá en Adorno que además lo tomará para su otra idea de campo de fuerza. Darle vida a los objetos, en un misticismo antropomórfico será otro legado. Y habría que desarrollarlos para ver sus implicaciones y seguir comentando. Lo que si hay que tener en cuenta es la huella inmensa de Benjamin y especialmente del programa común desarrollado en Königstein:

“...el programa de Königstein gobernaría sus esfuerzos teóricos [los de Adorno] por el resto de su vida”⁴⁷.

Adorno se atenderá tanto a este plan que, como expone Buck-Morss, en los debates que mantengan luego, Adorno mantendrá una posición benjaminiana contra el propio Benjamin.

Habría que indicar también que mucho de la herencia de Benjamin prende en Adorno a través de la crítica a éste. Es decir, el movimiento investigativo benjaminiano llegaba a Adorno aunque se transformara en ríspida pero sutil y elegante controversia. Benjamin estimulaba intelectualmen-

te a Adorno, aunque fuera para que éste se pusiera en su contra. Era una figura teórica de primer nivel para Adorno y aunque no estuviera de acuerdo no podía dejar de tenerlo en cuenta y discutir. De esas controversias han surgido también numerosos elementos de enriquecimiento además de los aceptados plenamente como ideas en común.

La falsa quinta y demás

La última estrella destacada por Jay es verdadera sólo si se la ubica por fuera de la constelación. Es decir, no como influencia en Adorno sino colocando a éste como precursor. Si bien Jay demuestra que existen elementos concretos de vinculación con el deconstructivismo, Adorno, como el autor sostiene correctamente, por cuestiones de fecha, no es influenciado sino influencia. Sería de lo contrario como decir que Platón necesitó de Aristóteles para formarse o el Jazz del Rock, por aclarar con ejemplos.

Otras estrellas, que no desarrollaremos, se ubican más tenuemente dentro de la constelación, algunas ya han sido mencionadas. La filosofía de la vida, Nietzsche sobre todo, con su asistematismo y énfasis en el individuo y también Simmel con su profundidad filosófica de lo cotidiano. Kracauer trayendo al Adorno adolescente a Kant en una visión lejana al sistema cerrado y marcando el camino de los estudios culturales con su *De Caligari a Hitler*. Hegel y también Husserl, y podría

seguirse...

Sus análisis culturales

Adorno no fue el único que se ocupó de la crítica cultural en el Instituto de Frankfurt, también lo hicieron Walter Benjamin⁴⁸, Leo Lowenthal⁴⁹ y Max Horkheimer, pero Adorno fue el que más intensamente se ocupó de la cultura norteamericana. Es necesario señalar que este interés fue a veces estimulado por motivos alejados un tanto de sus propias inquietudes, concretamente debido a las circunstancias del exilio forzoso y las relaciones laborales, que se vio obligado, o gratamente con- trajo. Las otras críticas culturales de Adorno se orientaban más hacia lo que él consideraba otra de sus actividades además de la filosofía y la sociología: la música, y a ésta dedicaría la mayor parte de sus escritos.

Habría que hacer una aclaración, antes de comenzar, sobre los textos que se incluirán en este desarrollo y que Adorno escribió con Horkheimer, concretamente sobre el capítulo de La Industria Cultural. Es bastante común abordar este texto como si lo hubiese escrito solamente Adorno, quedarse discutiendo a solas con él y a Horkheimer ignorarlo o atribuirle menos participación. Esta particularidad tiene que ver con un efecto complementario logrado por los otros escritos individuales de Adorno sobre la cultura de masas que lo muestran más dedicado a este tipo de análisis, enriqueciendo, distorsionando y complejizando su propia

visión acerca del tema.

Abordar el texto de esta manera, como si fuera sólo de Adorno, podría ser correcto (como si hubiera forma tal) y a la vez no. No lo sería, ya que en cualquier caso, pertenece a un trabajo grupal por lo que es parte del mismo debate, de la misma óptica conjunta que elaborara también los otros capítulos de La dialéctica del Iluminismo (1947), según Buck-Morss el texto escrito en inglés *Eclipse of Reason*⁵⁰ (1947) y otros trabajos más.

Sería correcta, en cambio, en caso de que tuviéramos en cuenta que Adorno tiene antes y después de ese capítulo una producción más extensa en críticas a la cultura de masas norteamericana y que su voz por esa razón habla más alto que la de Horkheimer. Tengamos en cuenta desde su trabajo sobre el Jazz, *Über Jazz* (1936) realizado en su primera parada en el exilio, Londres, hasta los realizados, ya en EE.UU., como Director del Music Study del Princenton Radio Research Project (1938-1940, cuatro trabajos en su mayoría inéditos) o los elaborados frente a la dirección científica de la Hacker Foundation de Beverly Hills (1952-1953, de los que luego algunos serán revisados y editados, ya en Alemania, con los títulos de *Prólogo a la TV* y *La TV como ideología*).

Estas formas de abordar La Industria Cultural pueden tener que ver con la manera de apreciar también otras producciones comunes del Institut que se vincula a la vez con un debate instalado acerca del término específico para denominar al llamado Institut für

Sozialforschung (Instituto de Investigación Social) que fundado en 1923⁵¹ en Frankfurt se conoce como: Instituto o Escuela, de Frankfurt. La decisión de llamarlo de una u otra manera no es tan trivial porque justamente gravita acerca de la implicancia de la pertenencia a ese grupo, de cómo las influencias recíprocas son transmitidas a la teoría y de cómo esa teoría condiciona o respeta las diferencias individuales. El término Escuela supone tanto un conjunto de saberes puestos en común como la presencia de un maestro, un representante de ese saber que se hace cargo de la divulgación y la formación de especies de discípulos y esto en el Institut no ocurre. Allí en algunos momentos hay uniones conceptuales muy fuertes, como por ejemplo la de Adorno-Horkheimer (viceversa) pero también controversias importantes que provocan alejamientos. Sólo podemos entender al grupo multidisciplinario de Frankfurt como escuela si: seguimos esta denominación que en su época en esa ciudad llegó a dársele; si tenemos en cuenta que las filiales europeas (Ginebra, París, Londres) podrían haber actuado como diseminador y formador de profesionales fuera de la ciudad de origen; si creemos en la influencia casi omnipresente del director Horkheimer; si tenemos en cuenta que una vez vueltos del exilio se constituyeron en referencia obligada para toda una generación de estudiantes; si observamos la coherencia institucional de su historia y su consecución (aunque con menos brillo) luego del alejamiento y muerte de sus princi-

pales figuras.

La tendencia de Jay en esta polémica, indica Buck-Morss, es unir el desarrollo del centro de Frankfurt al individual de Max Horkheimer. A su vez la autora, en su obra ya citada, trata de despegar en todo momento a Adorno del Institut, separar Teoría Crítica y el método que ella destaca en ese autor, la Dialéctica Negativa y rescatar a Benjamin como la más importante influencia en Adorno.

Tal vez todo este pequeño debate sea inútil ya que más allá de las posiciones tomadas por cada autor ninguno se priva de ver tanto la importancia de Horkheimer con su capacidad de gestión, su personalidad enérgica y resuelta que influye en todos los miembros, como también las diferencias de intereses y formaciones.

Lo importante para rescatar en este trabajo, que trata de centrarse en la óptica de Adorno, es que éste como muchos de los otros intelectuales, llega al encuentro con el Institut con un proyecto filosófico ya en marcha que no es compatible en todas sus instancias con la Teoría Crítica, que su filosofía se constituye antes de su ingreso oficial al Institut en 1938⁵² o sus colaboraciones en la Zeitschrift für Sozialforschung (la revista del Instituto) desde su primer número en 1932⁵³, y que colaborará en éste en forma ininterrumpida contribuyendo a desarrollar esa Teoría Crítica que envolvía e identificaba a todos los miembros del Institut.

Adorno mismo simplifica el debate de su posición teórica (cerca o lejos del

Institut, de sus miembros y de su director), cuando expresa sobre su relación intelectual con su amigo Max Horkheimer:

“...las reflexiones filosóficas y sociológicas de Horkheimer y las mías habían llegado desde antiguo a una integración tan perfecta que ninguno de los dos seríamos capaces de indicar qué procede de uno y qué del otro”⁵⁴.

O en otro pasaje hablando sobre la forma en que se escribió toda la *Dialéctica del Iluminismo*:

“Horkheimer y yo redactamos verdaderamente en común, es decir, lo dictamos juntos”⁵⁵.

Es evidente entonces cuáles son las voces que según Adorno tendríamos que escuchar en los textos comunes; nos queda a nosotros, en la lectura, interpretar lo así o de otra manera.

Industria Cultural

“En nuestros borradores hablábamos de “cultura de masas”. Reemplazamos tal expresión por la de “industria de la cultura” con el fin de excluir desde el principio la interpretación aceptable para sus defensores: que se trata de algo parecido a una cultura que surge espontáneamente de las propias masas...”⁵⁶.

Desde este concepto ya puede verse la idea de una cultura⁵⁷, no propia y sincera de las masas, sino preparada para el encubrimiento, el sometimiento y la distracción. Una manipulación que tiende a eliminar todo pensamiento crítico por formas insidiosas de en-

tretenimiento y dispersión. La industria cultural es creada por el sistema para servir funcionalmente a sus propósitos, ¿cuáles son éstos?, seguramente dominar sin que se note⁵⁸. La industria cultural aporta este aparato que a nivel ideológico opaca las relaciones materiales de producción-dominación, resolviendo las tensiones del sistema en el frívolo amusement que provee.

Horkheimer y Adorno desplazaban hasta el continente que los resguardaba de los horrores europeos, el modelo de sometimiento nazi, trazando un parangón con la sociedad de masas norteamericana. Veían, sin duda influenciados por los sucesos que los habían obligado a exiliarse, con gran desconfianza el modelo promisorio de democracia del país que los recibía y dejaban también la puerta abierta en una no tan tenue predicción, a que el fascismo, con otro origen por cierto, se desarrollara también en EE.UU. De hecho los cimientos ya se encontraban sólidos como puede interpretarse en algunos pasajes de *Dialéctica del Iluminismo*, en los cuales si por elevación vemos que la crítica cae (entre otros destinos) en la cultura norteamericana, terminamos asociando a ésta con la afirmación que “el Iluminismo es totalitario”⁵⁹. El fascismo para los autores se encontraba íntimamente ligado al capitalismo en su dirección monopolista. Otras metáforas darán luz a este paralelismo fundamental para entender cómo ellos veían realmente la relación entre sistema-aparatos de dominación-sujeto:

“Ninguno tendrá frío ni hambre: [en la industria cultural] quien lo haga

terminará en un campo de concentración...”⁶⁰ ; “En el liberalismo el pobre pasaba por holgazán, hoy resulta inmediatamente sospechoso: está destinado a los campos de concentración...”⁶¹.

“Los hombres no advierten hasta qué punto, donde se creen libérrimos en realidad son esclavos...”⁶².

“Se impone la analogía con los estados totalitarios”⁶³.

Los autores entendían que “en la tierra de la libertad” se estaba viviendo un ciego correlato del violento proceso nazi o inclusive del también visiblemente exterminador estalinismo soviético, pero con algunas diferencias. Dos obras literarias servirían como ejemplos concretos de estas distancias que no son pocas. Adorno y Horkheimer no creían que EE.UU. fuese como presentaría Orwell en su novela 1984 (escrita en 1949), que mostraba una diégesis cargada de una mezcla de nazismo-estalinismo futurista, sino que su visión estaba más cerca de la novela de Aldous Huxley *Un mundo feliz* (1932) quien veía una dominación propiciada no por la violencia sino por la identificación, las apariencias, y satisfacción de deseos. Es necesario advertir que esta comparación sólo vale a modo de ejemplo ya que ambas obras son extremos grotescos que acentúan lo disímil. No habría entonces que ver las obras literarias referidas sino en una visión simplificada y a la vez no asimilarlas completamente a la compleja visión de los filósofos de Frankfurt, porque como sugiere Adorno ni Parsons puede concebir un nivel de in-

tegración como el de la novela de Huxley⁶⁴.

En 1984, existía el “Hermano Mayor”, un dictador que había desarrollado un sistema de control que perseguía cualquier intento, por mínimo, de irreverencia. Los sojuzgados sólo podían odiarlo en secreto y en público no quedaba más que sonreír ante el exceso. En *Un mundo feliz*, la gente era controlada a través del bienestar económico, el placer, el confort, por lo que no había necesidad de agresiones al sistema que mantenía contentos a todos por igual, mientras fueran dóciles.

Ambas obras literarias están hablando de totalitarismos, uno abiertamente violento, el otro alegremente perverso. En la *Industria Cultural* esto también ocurre, la libertad es “la libertad de lo siempre igual”⁶⁵, es libertad totalitaria; la “libertad organizada es libertad obligatoria”⁶⁶. El totalitarismo de la *Industria Cultural* opera psicológicamente, de ahí extrae su poder y sobre todo su impune sutileza. En 1984 existe un gran operativo de censura y tergiversación de todo tipo de información para tratar de poner al receptor en un plano diferente del real; en la novela de Huxley en cambio la información es brindada en cantidad y por muchos canales (tiene que ver en este punto con la disfunción narcotizante de Lazarsfeld y Merton) pero además se la mezcla intencionalmente con la noticia frívola que también termina disolviendo lo trascendente. En 1984 la gente quiere rebelarse, en *Un Mundo Feliz*, sólo

quiere divertirse.

Al igual que en la novela de Huxley en EE.UU. no se perseguía a la gente a nivel tal de eliminarla físicamente, los campos de exterminio eran la sociedad y la economía. Horkheimer y Adorno dan cuenta de la diferencia claramente citando a Tocqueville:

“Bajo el monopolio privado de la cultura acontece realmente que ‘la tiranía deja libre el cuerpo y embiste directamente al alma. El amo no dice más: debes pensar como yo o morir. Dice: eres libre de no pensar como yo, tu vida, tus bienes, todo te será dejado, pero a partir de este momento eres un extraño entre nosotros’ ”⁶⁷.

La exclusión era la herramienta opresiva no la cámara de gas nazi o las torturas de Orwell. El precio del bienestar era la identificación con el ideal burgués, fácilmente pagable o resignable, mucho más que el dolor físico. La industria cultural no era violenta directamente sobre los cuerpos, trataba de no provocar resistencia, no iba hacia el espanto de la guerra sino hacia el espanto de la disolución del sujeto en la identidad colectiva.

“La pseudoindividualidad constituye la premisa del control y de la neutralización de lo trágico: sólo gracias al hecho de que los individuos no son en efecto tales, sino simples entrecruzamientos de las tendencias de lo universal, es posible reabsorberlos integralmente en lo universal”⁶⁸.

“La unidad de lo colectivo manipulado consiste en la negación de todo lo singular...”⁶⁹.

En la Industria cultural el individuo

“administrado” es deshecho en el conjunto y se vuelve totalmente pasivo, prácticamente renuncia a su subjetividad, se identifica plenamente con el ideal de yo de la masa y se entrega por completo. “En la debilidad del individuo la sociedad reconoce su propia fuerza”⁷⁰, explicarán, porque el individuo sólo es a través de la masa.

“...el individuo es ilusorio... es tolerado sólo en cuanto su identidad sin reservas con lo universal se halla fuera de toda duda”⁷¹.

Por esto también será tan importante Freud y sobre todo su trabajo Psicología de masas y análisis del yo, para esclarecer las relaciones entre el sujeto y el Superyó masivo. A través de ese texto y al igual que en *Un mundo feliz*, se puede ver que una vez que la identificación es plena, ya no se necesita de un control exterior:

“La necesidad que podía escapar acaso del control central es reprimida por la conciencia individual”⁷².

Ya no se necesita de un “Hermano Mayor” que vigile, sofoque y oprima, era suficiente con la propia represión que la industria cultural había logrado instalar en los individuos.

Esta pasividad no presentará respuestas al sistema (justamente el concepto de sistema con su carga de “irremediablemente clausurado” es aquí correcto), es decir Horkheimer y Adorno no las ven, o no ven las suficientes. Esto se debe a que no ven tampoco que el sistema mismo deje esos espacios de intervención y para ellos parece que si no se dan desde la industria cultural, no existen. No creen que haya grieta o

pliegue posible de fabricar, o si lo creen, esta alternativa no puede darse en una sociedad tan vacua como la norteamericana. No puede surgir nadie que idee por donde perforar y atravesar su constante dominio. La industria cultural, a través de la visión de los autores, parece cobrar vida, personalizarse, y ella misma con voluntad propia ajustar permanentemente la casi perfecta maquinaria de dominación.

“La industria cultural está...bien provista para rechazar las objeciones dirigidas contra ella...”⁷³.

Más totalitario aun que el sistema es la visión de un infalible cercamiento que ellos presentan. Lo demuestran permanentemente al tratar de ceñir los ejemplos que reclutan de la industria de la cultura en su preconcepto de que “nada, absolutamente nada bueno, puede salir de su interior”. Van a generalizar permanentemente, a inducir, aquí sí universales, de casos fácilmente criticables. Todos los films⁷⁴, los films⁷⁵, etc.; “En un film se puede siempre saber como terminará”⁷⁶. Lo mismo sucederá con la crítica al jazz, no se discierne, se embolsa todo y se descalifica por igual. ¿Qué film, cuál? ¿Qué músico de jazz? ¿Orson Wells es tan malo como Howard Hawks, Bette Davis como Mickey Rooney, los hermanos Marx que el pato Donald? ¿Duke Ellington tenía una búsqueda artística tan deleznable? Y si todo esto era afirmativo, ¿constituían, estos mencionados, el cine y el jazz en su conjunto? Esta crítica totalizante tiene, por supuesto varias explicaciones, algunas

pueden ser: la forma de entender la tecnología como facilitadora del encubrimiento (como ideología); otra, su elitismo.

No creían que la técnica fuera mala per se, pero sí la creían mistificadora⁷⁷, ya que argumentaban que esos medios se encontraban al servicio de los “poderosos”, la radio era la “voz del Führer” por ejemplo. La técnica no era nociva pero su uso casi siempre lo era, por eso decían que si los medios no estuviesen, nadie los extrañaría⁷⁸. Adorno destacaría además a la radio como un medio que provocaba una “regresión en la escucha”, aunque luego en Experiencias observase que con los avances en tecnología la escucha había cobrado un nivel más aceptable. Es importante tener en cuenta que algunas críticas hacia la tecnología tendían a trascender el espacio de la cultura norteamericana.

La tecnología era, no podían ignorarlo, el principal medio por el cual la industria cultural penetraba las cortas mentes de la masa y estaba además en manos de los principales interesados en mantener el statu-quo. De esta manera servía como ideología, lo comenta Adorno en su análisis de los libretos televisivos, lo ven ambos en el cine... Los medios, en este caso como en la novela de Orwell y anticipando una de las características de la “sobremodernidad” de Marc Augé, estaban presentes todo el tiempo. No “con ojos” como en 1984, pero sí como modos operativos omnipresentes de interiorizar las pautas de la industria.

“...apenas si puede darse un paso

sin topar con una advertencia de la industria de la cultura, sus medios están, en consecuencia, ensamblados de tal suerte que no es posible reflexión alguna en el tiempo que dejan libre y, por tanto, no es posible advertir que el mundo que reflejan no es el mundo”⁷⁹.

Queda aquí de forma evidente mostrado el carácter opacante y cómplice de los medios. Esta forma de utilización de la técnica los llevaba a replantearse el concepto de arte, que si bien no estaba nunca exento de ideología⁸⁰, lo habían creído siempre con un gran potencial crítico, capacidad que se desvanecía en la industria cultural donde sólo servía para ocultar el statu quo. Es por esto que el rechazo puede ser generalizado a cualquier obra artística, a cualquier producto reificado.

Es clave para comprender el tema también, y aquí habría que centrarse otra vez únicamente en Adorno, su ya desarrollado elitismo. Como ya dijimos, su crítica era devastadora donde se orientase; Adorno confiaba en su exageración “para revelar las implicaciones subyacentes de un razonamiento”⁸¹, pero esto cobraba sin duda fuerza inusitada cuando se trataba del centro del capitalismo, el más desarrollado territorio de la razón instrumental. Pensaba que en la industria de la cultura, en su clima de antiintelectualismo, la gente sólo se acercaba a las actividades pensantes como quien se exponía al sol, al igual que el falso filósofo platónico, sólo para broncearse superficialmente⁸². Si veía de alguna manera que el carácter iluminista era muy nocivo en Europa, en EE.UU. llegaba a ser as-

fixiante. ¿Qué podía salir de bueno de esa “barbarie estilizada”?

Habría que complementar este punto con su desconocimiento y distanciamiento acerca de eso que defenestraba de la industria. En su crítica al Jazz forzaba los elementos que analizaba para poder destruirlos, ignoraba como él mismo reconoce⁸³, la realidad de esa música en EE.UU., desconocía las distintas corrientes del Jazz y sólo se guiaba por la más difundida. Dice Jay que se ocupaba del Jazz de Tin Pan Alley y no del menos popular enraizado en la cultura negra⁸⁴. Lo mismo puede decirse del cine, veía sólo lo criticable y llegaba a negar la posibilidad de la existencia de una vanguardia estética. Decía que cada vez que volvía del cine lo hacía un poco más tonto; la industria estaba llena de gratificación y según él toda gratificación era enemiga de la gratificación⁸⁵. “Divertirse significa estar de acuerdo”⁸⁶, sentenciaba. La industria cultural llegaba al límite de divertir cuando en realidad reprimía y sofocaba no permitiendo sublimar, ocultando el objeto de deseo en el detalle erotizante que mostraba en las pantallas o diversificándolo y diluyéndolo en el mar de la producción constante de mercancías fungibles y descartables.

A pesar de que se pueda acordar con el autor en muchos pasajes, no se puede pasar por alto la simplicidad a la que reduce a la industria cultural. Adorno, ser complejo, relegaba la complejidad a su continente natal, porque por más que EE.UU. fuera en todo momento espantosamente insubs-

tancial, su nivel de diversidad y dificultad no llegaba a los niveles terminales que él mostraba en sus críticas.

Para ir cerrando es necesario destacar un giro importante en la obra de Adorno. Si bien su permanencia en EE.UU. fue conflictiva y no dudó en regresar inmediatamente a Alemania apenas se presentó la oportunidad, él mismo destaca que una vez disminuido ese rechazo visceral contra la cultura norteamericana su estadía fue muy útil. EE.UU. produjo un distanciamiento (a la manera brechtiana) y lo enfrentó con su propia cultura, adquirió la capacidad de verla desde afuera y de despojarse de un resabio de Kultur, como el mismo indica: "En EE.UU. me liberé de la ingenuidad de la credulidad cultural..."⁸⁷. Esto será importante y se potenciará con su vuelta al viejo continente.

Una vez que regrese a Alemania, ya pasado unos años, cerca de su muerte, cambiará notablemente su posición al respecto de la cultura de masas y de la sociedad norteamericana en general. Esto será así porque comenzará a observar en Europa características de una sociedad de masas que había visto 20 años antes en EE.UU. Ya no presenciaba la vergüenza de una cultura que le resultaba ajena, superficial y distante, sino que ahora la "barbarie cultural" lo envolvía también a él. Invadido en ese territorio que, como citan Jay y Buck-Morss diría un amigo de Adorno, "le resultaba totalmente suficiente", era entonces necesario rever algunas cuestiones acerca de la cultura de masas.

Comenzará a ver un sujeto ya no pasivo, sometido a estímulos (casi como los hipodérmicos de Laswell) de los que no puede dar cuenta ni zafarse sino que ahora será un sujeto más resistente, se animará a decir: "Los intereses reales del individuo conservan todavía el poder para resistir, dentro de ciertos límites, a su total cautiverio"⁸⁸.

Sin resignar el concepto de sistema cerrado, llega a ver una alternativa, un hueco creado desde adentro del mismo sistema por sus "sometidos".

Se atreve también en clave hegeliana a expresar: "...la ideología de la industria de la cultura se hace internamente tan antagonista como la propia sociedad a la que pretende controlar. La ideología de la industria de la cultura contiene el antídoto de su propia mentira"⁸⁹. Finalmente puede concebir una crítica inmanente.

Este cambio de visión lo llevará ahora insólitamente a decir sobre el fascista país que lo recibiera en el exilio:

"No quiero decir... que en EE.UU. sean inmunes a las formas de poder totalitarias. Tal peligro es intrínseco a la tendencia de la sociedad moderna en general. Pero probablemente la fuerza de resistencia contra las corrientes fascistas es mayor en EE.UU. que en cualquier país europeo..."⁹⁰.

Para terminar

Lazarsfeld opinaría sobre los análisis de Adorno:

"Usted y yo estamos de acuerdo so-

bre la superioridad de algunos aspectos de su trabajo intelectual, pero usted cree que porque tiene toda la razón en algo tiene razón en todo. Mientras que yo creo que, debido a que tiene razón alguna vez, pasa por alto el hecho de que usted resulta terrible en otros sentidos, y el lector final pensará que, como usted es atroz en algún pasaje de su obra dónde él puede cogerlo fácilmente, usted es totalmente imposible”⁹¹.

Vale la reflexión porque muestra en forma clara lo que sucede a veces con la obra de Adorno. Al igual que él totalizaba descartando por completo la sociedad de masas norteamericana, se tiende a veces también a descartar por entero su obra, compleja, extensa, con gran pluralidad temática, por detalles y ejemplos puntuales. Lo que hacía Adorno era un error, de la misma manera pueden equivocarse sus lectores.

Las características de la cultura de masas señaladas por Adorno han cambiado mucho desde sus análisis, pero éstos no han perdido total vigencia. Pueden resultar desactualizados pero tras pasados al ambiente de los medios actuales y a cómo se produce la apropiación y utilización de las nuevas tecnologías pueden permanecer en el centro del debate. Para algunos su posición descalificadora de la cultura de masas sigue siendo injusta y desmedida, para otros los actuales productos que sigue proveyendo esa industria siguen dándole la razón. Para ambos la consigna podría ser lo que él mismo señalara en relación al cambio de las técnicas compositivas de Schönberg:

“El que quiere mantener la fidelidad a Schönberg debe ponerse en guardia contra las escuelas dodecafonistas”⁹².

En este caso no se trata de una fidelidad, pero para tener que ver con la búsqueda incansable y pretendidamente antidogmática de Adorno en filosofía hay que criticar permanentemente sus concepciones y sobre todo ponerse en guardia contra el traslado de éstas a sus análisis sociológicos.

Notas

1. JAY, Martin: Adorno, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1988 (ed. por primera vez en inglés en 1984).
2. BENJAMIN, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiel (Origen del drama Alemán; ed. por primera vez en alemán en 1928). Un estudio acerca del drama barroco y su relación con el expresionismo y el drama contemporáneo.
3. JAY, Martin: Adorno, op. cit., pág 5.
4. BUCK-MORSS, Susan: Origen de la Dialéctica Negativa, Editorial Siglo XXI, México, 1981 (editado por primera vez en inglés en 1977), pág. 200.
5. Ver ibidem, pág. 72.
6. TOURAINE, Alain: Crítica de la Modernidad, Editorial Fondo de cultura económica, Bs. As., 1994, (ed. por primera vez en francés en 1992), pág. 85.
7. Ver JAY, Martin: La Imaginación Dialéctica, Editorial Taurus Humanidades, Bs. As., 1991 (ed. por primera vez en inglés en 1973), pág. 27 y 286.
8. Ver ibidem, pág. 285.
9. Ver SILVA, Ludovico: cuadernillo N° 1 de Teoría Política, Universidad Nacional de la Fotocopia.
10. Ver KOSIC, Karel: Dialéctica de lo concreto, Editorial Grijalbo, México, 1965 (ed. por primera vez en alemán en 1963).
11. LUKÁCS, Georg: Die Theorie des Romans

- (Teoría de la Novela; ed. por primera vez en alemán en 1920).
12. BUCK-MORSS, Susan: op.cit., pág. 342.
 13. Ver JAY, Martin: La Imaginación..., op. cit., pág. 287.
 14. Ver BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 72.
 15. ADORNO, Theodor: Sobre Walter Benjamin, Carta de Adorno a Benjamin, Londres, 18 de marzo de 1936, Editorial Cátedra, Madrid, 1995 (ed. por primera vez en alemán en 1952), pág. 144.
 16. JAY, Martin: Adorno, op. cit., pág. 91.
 17. ADORNO, Theodor: Mínima Moralía, (ed. por primera vez en alemán en 1951). El título en forma notoria hacía referencia a la Magna Moralía, de Aristóteles.
 18. Citado en ADORNO, Theodor: Actualidad de la Filosofía, Editorial Paidós, Barcelona, 1991 (primera edición en alemán 1973), pág. 156.
 19. BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 82.
 20. Ver ibidem, pág. 200.
 21. Ver POPPER, Karl: Conjeturas y Refutaciones, pág. 409.
 22. Ver, FOUCAULT, Michel: por ej. Historia de la Sexualidad, La Voluntad de Saber, Siglo XXI, México, 1997 (ed. por primera vez en francés en 1976), pág. 115.
 23. Ver JAY, Martin: La Imaginación..., op. cit., pág. 94.
 24. Ver BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 53.
 25. Ver JAY, Martin: La Imaginación..., op. cit., pág. 151.
 26. Ver BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 58 y 55.
 27. JAY, Martin: La Imaginación..., op.cit., pág. 152.
 28. Citado en ibidem, pág. 176.
 29. Ver BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 206.
 30. JAY, Martin: La Imaginación..., op. cit., pág. 162.
 31. En este aspecto Marx operaba en un sentido parecido llegando a una disolución del yo, en cuanto que toda conciencia podía llegar a ser falsa conciencia.
 32. ADORNO, Theodor: Actualidad de la Filosofía, op. cit., ver especialmente De la relación entre sociología y psicología (1955).
 33. JAY, Martin: La Imaginación..., op.cit., pág. 178.
 34. JAY, Martin y BUCK-MORSS, Susan: difieren en el cálculo de su estadía. El autor se-ñala tres años y la autora menos de dos. Ver JAY, La Imaginación..., op. cit., pág. 55 y BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 40.
 35. ADORNO, Theodor: Prólogo a la TV, en Intervenciones, Editorial Monte Avila, Caracas, 1969, pág. 66.
 36. Esta posición no era compartida por BENJAMIN que veía como favorables las nuevas tecnologías que además de a la pérdida del aura llevaban a la distracción. Creía que las nuevas condiciones perceptivas a las que se estaba sometiendo a la audiencia, no podían hacer que trascendiera la mera contemplación y era posible utilizar políticamente, para la causa comunista, la dispersión constante en la que caían.
 37. BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 176.
 38. Ibidem, pág. 178.
 39. ADORNO, Theodor: Teoría Estética, Hyspamerica, Barcelona, 1980, (ed. por primera vez en alemán 1970), pág. 175.
 40. BENJAMIN será aun más claro en señalar la idea de que la filosofía es desentrañadora de la verdad del objeto "...la verdad expresada en la obra de arte no se revelaba hasta que el crítico no la transformaba en discurso.", citado en BUCK-MORSS, op. cit., pág. 91.
 41. Citado en ibidem, pág. 262.
 42. Ibidem, pág. 250.
 43. Aunque estamos utilizando la metáfora de "estrellas" (esta sería la tercera) desarrollada por JAY en Adorno, el concepto de mandarines alemanes está más ampliamente explicado en JAY, Martin: La Imaginación..., op. cit., pág. 470.
 44. JAY, Martin: Adorno, op. cit., pág. 7.
 45. Citado en Jay, La Imaginación..., op. cit., pág. 352.
 46. BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 161.
 47. Ibidem, pág. 69.
 48. Es para debatir si BENJAMIN perteneció realmente al Institut, pero ciertamente produjo para éste., ver por ej. ibidem, pág. 288.
 49. JAY, Martin: La Imaginación..., op. cit., pág. 227.
 50. BUCK-MORSS, Susan: op. cit., pág. 340. La autora sostiene que si bien el libro aparece como responsabilidad de Max

- Horkheimer es evidente, de acuerdo a las diferencias de estilo, que Adorno colaborara en algunos capítulos.
51. Como dato curioso, impulsado por capitales de un argentino: Felix Weil. Ver JAY, Martin: La imaginación..., op. cit., pág. 27.
 52. AGUILERA, Antonio: Introducción al libro de Adorno, Actualidad de la Filosofía, op. cit., pág. 29.
 53. BUCK-MORSS, op. cit., pág. 92.
 54. ADORNO, Theodor: Experiencias Científicas en Estados Unidos, en Consignas, Editorial Amorrortu, Bs As, 1973, pág. 127.
 55. Ibidem, pág. 125.
 56. Citado en JAY, Adorno, op. cit., pág. 112.
 57. Se entiende que el concepto que se está utilizando aquí no es el antropológico.
 58. Como es propio a toda dominación verdadera, diría Weber.
 59. HORKHEIMER y ADORNO, Dialéctica del Iluminismo, Editorial Sudamericana, Bs. As., 1987, pág. 19.
 60. ADORNO y HORKHEIMER, La Industria Cultural, en Industria Cultural y sociedad de masas, 1985, pág. 228.
 61. Ibidem, pág. 229.
 62. ADORNO, Tiempo Libre, en Consignas, op. cit., pág. 57.
 63. ADORNO, Prólogo a la TV, op. cit., pág. 66.
 64. ADORNO, Actualidad de la Filosofía, op. cit., pág. 141.
 65. ADORNO y HORKHEIMER, La Industria Cultural, op. cit., pág. 249.
 66. ADORNO, Tiempo Libre, op. cit., pág. 57.
 67. ADORNO y HORKHEIMER, La Industria..., op. cit., pág. 209.
 68. Ibidem, pág. 235.
 69. ADORNO y HORKHEIMER, Dialéctica del Iluminismo, op. cit., pág. 26.
 70. ADORNO y HORKHEIMER, La Industria..., op. cit., pág. 233.
 71. Ibidem, pág. 239.
 72. Ibidem, pág. 195.
 73. Ibidem, pág. 226.
 74. Ver Ibidem, pág. 197.
 75. Ver Ibidem, 197 y 224.
 76. Ver Ibidem, 199.
 77. Ya ha sido señalada la diferencia que en este punto presentaba la forma de entender la tecnología de Benjamin. Compartían su postura Brecht y Lenin que conservaban la esperanza que la técnica generara un arte proletario masivo.
 78. Ver ADORNO y HORKHEIMER, La Industria..., op. cit., pág. 215.
 79. ADORNO, Prólogo a la TV, op. cit., pág. 64.
 80. "Un arte que no tenga nada de ideología es imposible". ADORNO, Teoría Estética, op. cit., pág. 309. En esta cita se observa la tensión entre el concepto marxista y común de ideología.
 81. JAY, Adorno, op. cit., pág. 94.
 82. Ver Tiempo Libre, op. cit., pág. 57.
 83. Ver Experiencias Científicas..., op. cit., pág. 109.
 84. JAY, La Imaginación..., op. cit., pág. 306.
 85. Ver BUCK-MORSS, op. cit., 209.
 86. ADORNO y HORKHEIMER, La Industria..., op. cit., pág. 222.
 87. ADORNO, Experiencias..., op. cit., pág. 136.
 88. ADORNO, Tiempo Libre, op. cit., 63.
 89. Citado en JAY, Adorno, op. cit., pág. 119.
 90. ADORNO, Experiencias..., op. cit., pág. 137.
 91. JAY, La Imaginación..., op. cit., pág. 366.
 92. Citado en ibidem, pág. 301.