

La industria cultural según Theodor W. Adorno

Consideraciones en torno a la cultura de masas y la autonomía del arte

María Amador Navarrete

NIUB: 16447616

Tutora: Dra. Nuria Peist Rojzman

Grado de Historia del arte

Bloque de Teoría del arte

Universitat de Barcelona

Curso: 2016-2017

El arte sobrevive sólo mediante su fuerza de resistencia ante la sociedad, pero si no se cosifica se convierte también en mercancía.

Theodor W. Adorno

Ha llegado a ser evidente que nada de lo que se refiere al arte es ya evidente, ni en él mismo ni en lo que se refiere a su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a existir.

Theodor W. Adorno

Índice

Introducción	2
1. Un único Adorno. Lectura particular y análisis de los textos adornianos	8
1.1 Industria cultural: Orígenes, nomenclatura y primeras consideraciones	8
1.1.1 Funcionamiento y estructura de la industria cultural	10
1.1.2. El receptor en la industria cultural, sujeto u objeto del monopolio	13
1.1.3. El producto, la mercantilización y el fetiche en la era de la industria cultural	16
1.2. El concepto de autonomía artística en la era de la industria cultural	20
1.2.1 Naturaleza de la obra artística	21
1.2.2 El contenido de verdad en la obra de arte	26
1.2.3 Arte y sociedad, autonomía o relación con el medio social	27
2. Múltiples Adornos. Límites y crítica de sus teorías	31
2.1 Adorno y sus escritos. Naturaleza de su pensamiento y sus obras	32
2.2. Tipologías de análisis	36
2.1.1. Marx y Freud en la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort	36
2.1.2. Maniqueísmo adorniano	40
2.1.3. Arte, autónomo o social	42
2.1.5. La industria cultural	45
Conclusiones	48
Bibliografía	51

Introducción

El primer texto de Adorno que leí no estaba relacionado con la industria cultural o la autonomía del arte. De hecho, fue su vertiente de teórico musical lo que llamó mi atención. Me inicié en su lectura a través de unos textos en los que analizaba la música de Beethoven para un trabajo de la asignatura de Historia de la estética, lo que desconocía era que, posteriormente, le trataríamos en clase como uno de los pensadores más importantes de la Escuela de Fráncfort. La música conforma una parte importante de mi vida y encontrar un teórico que basara gran parte de sus análisis en la producción musical fue una grata sorpresa. Al descubrir su visión sobre la cultura y los medios de comunicación, mi fascinación por este autor creció, de manera que me pareció muy acertado convertirlo en el objeto de estudio de mi trabajo de final de grado.

Objetivos y justificación

El primer objetivo de este trabajo es analizar, a través de una lectura directa, algunos de los textos más importantes escritos por Adorno en relación a la industria cultural y la autonomía del arte. De esta manera, me propongo conocer sin la intermediación de las diversas interpretaciones de otros autores cuáles fueron sus aportaciones en este campo. A su vez, y estrechamente vinculado con el primer objetivo, pretendo determinar cuáles son las características e interpretaciones que para Adorno merecen tanto la industria cultural como el arte autónomo y qué papel juegan en la sociedad de la primera mitad del siglo XX. Una vez finalizada esta lectura autónoma y análisis personal de los textos adornianos, recogeré la visión de diversos especialistas en este mismo tema, con el objetivo de enriquecer mi visión y el contenido de este trabajo.

En las asignaturas de teoría del arte y estética que tenemos a lo largo del grado, los profesores siempre nos advierten de la necesidad de leer los textos teóricos para poder profundizar en el conocimiento de determinados autores. La lectura directa de sus obras siempre permite una mejor comprensión de la teoría así como de su modo de desarrollarla. Por desgracia, en muchas ocasiones, a causa del apremio del curso nos vemos obligados a recurrir a libros más generales en los que otros especialistas hacen esa interpretación por nosotros. Con este trabajo, al que he podido dedicarle algunos meses, he querido poner en práctica las recomendaciones de los profesores, de manera que el proceso ha sido a la inversa de lo que es en muchos casos en las asignaturas. En vez de leer manuales u obras adaptadas sobre Adorno, gran parte del trabajo ha consistido en mi lectura de sus textos para intentar comprender sus opiniones y críticas a la industria cultural y cual era el papel que jugaba el arte en todo este proceso.

La importancia de la tensión entre lo que Adorno definió como arte autónomo y la industria cultural continua siendo de rabiosa actualidad. Este ha sido uno de los motivos que también me ha impulsado a revisar las teorías de Adorno en este ámbito, dado que él fue uno de los teóricos más importantes y que se cita con más frecuencia.

Estado de la cuestión y marco teórico

Precisamente por la importancia de un autor como Theodor Adorno, el marco teórico que lo concierne es muy extenso. Por ese motivo, tomaré en consideración aquellos autores que considero que son un buen ejemplo de tratamiento de los conceptos que aquí nos ocupan. Cabe recordar que este estado de la cuestión así como el propio trabajo, que también es un estado de la cuestión en su segunda parte, no pretende agotar todos los análisis que se han hecho de Adorno.

Theodor W. Adorno es uno de los teóricos más destacados dentro de la Escuela de Fráncfort y sus críticas sobre la industria cultural son ampliamente conocidas. Por ese motivo, son muchos los autores que han revisado sus teorías desde puntos de vista muy diferentes. El resultado es un estudio completo de Adorno y de sus textos desde perspectivas hermenéuticas, visiones más críticas y revisiones sobre la vigencia de sus teorías en la actualidad.

Manuel Silva Rodríguez, en su artículo titulado *Relectura de la noción de industria cultural de Theodor Adorno*, publicado en la revista *Anagramas*, hace un acercamiento a la noción de industria cultural. A su vez, establece gran parte de los elementos vinculados a esta industria cultural tal y como los formuló Adorno. Finalmente, también ofrece una mirada crítica sobre la vigencia actual de las tesis adornianas. Silva afirma que la teoría de Adorno se basa en una visión socioeconómica, lo que le hace ser muy consciente del carácter de mercancía que tienen los productos que él analiza. Para Silva, la adopción de la perspectiva económica y el carácter expansivo y monopolístico que reconoce en el poder económico, dan plena vigencia a su versión de la dialéctica. Con sus críticas y polémicas reflexiones, Silva afirma que Adorno es uno de los fundadores de la cultura contemporánea. Sí que es cierto que, desde su perspectiva, fijó términos que posteriormente han sido revisados para que se adaptaran mejor a la realidad del momento. Silva afirma que Adorno planteó elementos en sus tesis sobre la industria cultural que sirven para pensar la cultura mediática actual, pero estos se ponen en relación con conceptos trabajados posteriormente para evitar una lectura mecanicista de la historia.

Otra especialista que analiza la figura de Adorno es Mercè Rius. En su obra *T.W. Adorno, del sufrimiento a la verdad* aborda la complejidad de la estructura discursiva de Adorno afirmando su importante componente teórico, así como su concepción de la praxis como una categoría reflexiva más. También define el concepto de Iluminismo o Ilustración, según Adorno y Horkheimer, y lo asocia a la actual pérdida de identidad. Por otro lado, contextualiza y hace una introducción a la teoría crítica y la define como una síntesis entre el marxismo y el psicoanálisis, acreditando que Adorno usa categorías freudianas y como el psicoanálisis trata al sujeto como algo cosificado, es una disciplina perfecta en el momento del auge de la industria cultural. Esta idea queda perfectamente enlazada con su análisis sobre el poder y funcionamiento de la industria cultural a partir de las tesis marxistas, lo que supone la alienación del sujeto y la aparición del concepto de fetichismo en las mercancías. En este último concepto, analiza también cuál es la diferencia del concepto de fetiche en Adorno y en Marx. Finalmente, Rius aborda el papel del arte y su relación con la sociedad. Según su análisis de las teorías adornianas, el arte expresa con la forma los problemas que no quedan resueltos en la

sociedad. Añade, además, que la autonomía no es algo absoluto, sino que debe ir conquistándose poco a poco.

Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte de Marc Jimenez es una de las obras más referenciadas cuando se habla de Adorno. El libro comienza haciendo una definición sobre la teoría crítica e intenta ver qué hay de teoría crítica en la obra *Teoría estética*, porque la estética debe ser crítica y filosófica para que el arte recupere el derecho a la existencia, según Adorno. Jimenez analiza también como Adorno habla sobre el envejecimiento del concepto de estética y, en contraposición, considera que el concepto de arte y obra artística continúan valiendo. Jimenez cree que Adorno debería preguntarse si es posible la definición de arte en la actualidad. El autor reconoce que la crítica de Adorno ya no tiene mucha originalidad pero conserva la validez, no solo por ser de las primeras con un carácter tan sistemático, sino por la finura de su análisis y el carácter dialéctico, así como su aspecto tan radical. Sobre la industria cultural, Jimenez habla sobre la relación con las fuerzas productivas; lee en Adorno la necesidad de que el arte muestre su relación con las fuerzas de producción. Para él, Adorno considera que el arte no debe ser un reflejo de la composición social, sino un reflejo del cambio. Recupera la idea de Adorno sobre la función que debe tener el arte en la sociedad, y lejos de ver en el arte la afuncionalidad, considera que debe ser una crítica y oposición a la sociedad.

Por su parte, Ramón Mandado en *Theodor W. Adorno (1903-1969)* hace una introducción histórica a la Escuela de Fráncfort. Mandado detecta la práctica de Adorno sobre no cerrar sus reflexiones teóricas y lo enlaza con la presencia de la filosofía alemana en las reflexiones adornianas, lo que da pie a la dialéctica que impregna toda su obra. Usa el término “estética de la fragmentariedad” para referirse al tipo de reflexión teórica de Adorno. A su vez, destaca el carácter mercantilista del idealismo del que habla Adorno en sus escritos. Finalmente, hace también un análisis sobre la condición del sujeto y la actitud represiva de la industria cultural para acabar con la consciencia individual. En la misma línea, Luis Pla Vargas se refiere brevemente a Adorno en su tesis doctoral titulada *Consumo, identidad y política*. En ella hace un análisis del funcionamiento de la industria cultural y remite al papel del consumidor y a la destrucción de su individualidad.

Complementando la visión anterior, con *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno. Cómo leer a Kierkegaard y Adorno* Asunción Herrera Guevara hace una introducción histórica a la Escuela de Fráncfort y a su pensamiento filosófico. Como no es un libro dedicado enteramente a Adorno, hace un breve repaso sobre figuras claves del momento como fueron Marcuse o Horkheimer. A su vez, explica el contenido de *Dialéctica de la Ilustración* haciendo especial énfasis en el poder aniquilador del monopolio con respecto al sujeto, convirtiéndole al *status quo*.

Siguiendo la misma idea, puede verse una introducción a la obra *Teoría estética* en *Teoría crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno* de Carl Friedrich Geyer. En su obra habla de una visión conjunta de la obra de arte y el dolor. En los textos de Adorno, Geyer lee como el arte se define a partir de su contradicción con la sociedad porque el arte auténtico se niega a someterse. Geyer también tratará la dialéctica que se

establece entre la verdad y la apariencia en el arte así como la condición monadológica de la obra de arte, que la asocia a un instinto de autoconservación de la propia obra.

También David Roberts escribe sobre las características formales de *Teoría estética* en *Art and Enlightenment, Asthetic Theory after Adorno* y la considera una obra repetitiva e inconclusa, en la que el pensamiento adorniano se desarrolla de forma circular. Afirma también, desde una postura bastante crítica para con el pensador, que Adorno se considera el campeón del nuevo arte. Finalmente, también analiza las características de la dialéctica de Adorno.

Douglas Kellner escribe *Theodor W. Adorno and the Dialectics of Mass Culture* y, en este ensayo, habla sobre el carácter contradictorio que envuelve la figura de Adorno y afirma que se anticipa a corrientes de pensamiento contemporáneo, aunque también se opone firmemente a otras actitudes contemporáneas. A partir de aquí, Kellner hace un análisis sobre las reflexiones de Adorno, afirmando que son un legado muy válido aunque controvertido. Considera que el pensamiento adorniano es una mezcla de teoría social, crítica cultural y habilidad para contextualizar la cultura en los hechos sociales así como para hacer un análisis crítico. En esta línea, da algunas alternativas a la perspectiva de Adorno y cita algunos autores críticos a su postura. Kellner considera que las teorías de Adorno tienen muchas limitaciones, aunque afirma que con ellas anticipó los futuros estudios culturales británicos. Reconoce que Adorno y sus compañeros del Instituto de Investigación Social fueron los primeros en ver la importancia de la cultura de masas en la reproducción de una sociedad contemporánea y desarrollaron una visión crítica hacia esa realidad. Kellner cree que la visión de la manipulación del espectador que plantean Adorno y Horkheimer es un poco simple porque no permite la heterogeneidad de la cultura y sus efectos contradictorios. Finalmente, critica también la división maniquea entre la industria cultural y el arte autónomo que es vehículo de la emancipación del individuo que, a su parecer, establece Adorno. Afirma que es una visión muy cerrada y símbolo del claro elitismo que envolvía a Adorno.

En la misma línea, la visión de Noël Carroll sobre Adorno en *Una filosofía del arte de masas* es bastante crítica. Es escéptico con las tesis adornianas sobre el efecto y el poder de la industria cultural sobre el sujeto, ya que considera que el espectador tiene más fuerza de voluntad y autonomía de la que Adorno presupone. También considera que las tesis tan destructivas sobre la industria cultural provienen de una mala interpretación de las críticas kantianas. Todo este estudio se vertebra a partir de una comparativa con otros autores importantes en los estudios culturales, como Greenberg o Collingwood.

Por su parte, Freddy Sosa se refiere al concepto de autonomía artística para Adorno en su artículo *Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno* y se pregunta cuál es la relación que se establece con la sociedad y si el arte tiene o no función social. Siguiendo en esta línea, habla sobre el doble carácter que Adorno atribuyó al arte y al compromiso social que éste tendría, al que Adorno se opone. Con motivo del análisis de *Teoría estética*, Sosa afirma que Adorno tiene un tipo de escritura caleidoscópica y atribuye el carácter fragmentario de su obra al hecho de que está haciendo una teoría conceptual sobre un hecho aconceptual, que es el arte.

Marta Tafalla en *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria* analiza el concepto de identidad y sujeto en la nueva era de la industria cultural. Se refiere a la libertad del individuo a través del conocimiento y la actitud crítica. También analiza el concepto de mimesis y el de Ilustración, asociando este último a la represión del hombre y a su dominio. Concluye siguiendo las palabras de Adorno en las que asocia el concepto de cultura al de represión.

Adorno's Aesthetic Theory. The redemption of Illusion es la obra escrita por Lambert Zuidervaart. En ella divide la trayectoria de Adorno por fases: entre 1933 y 1949 cita la importancia de los Estados Unidos para explorar la cultura popular así como para buscar las fuentes económicas, históricas y políticas del fascismo. La segunda fase, entre 1949 y 1958, se inicia con el retorno del Instituto de Investigación Social a Alemania, y es el momento en que escribe sus ensayos sobre la alta cultura y supone. En su contextualización de *Teoría estética* habla de la relación de Adorno con el marxismo así como del papel que este ejerce en la teoría crítica. En los apartados de debates estéticos, Zuidervaart considera la dicotomía entre el arte autónomo y el comprometido, además de algunos conceptos marxistas como son la mercantilización o el fetiche.

Otra visión histórica es la que ofrece Beñat Sarasola con su tesis titulada *El segundo modernismo: la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*. En ella hace una introducción histórica a la Escuela de Fráncfort y define el tipo de filosofía que hace siguiendo la tradición marxista. Sarasola hace también un análisis de *Teoría estética* y la define como una obra torrencial y circular en la que trata una gran multiplicidad de temas. A su vez, analiza también la relación de Adorno con Marx y Freud y relaciona el patrón de repetición de la industria cultural con la razón instrumental, que reprime, en términos freudianos, al individuo.

Martin Jay, con su libro titulado *Adorno* analiza los múltiples significados que puede tener el concepto de cultura y afirma que justamente la dialéctica de Adorno busca adaptarse a las distintas realidades que tiene la cultura. El autor analiza también el papel de Marx en la concepción de fetichismo adorniano y contrapone el papel de la tecnología en la sociedad para Walter Benjamin y Adorno. A su vez, analiza los distintos tipos de mimesis: la que copia la realidad social y aquella que reproduce la realidad natural aunque también se transforma a causa del fenómeno social.

En *Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*, Fredric Jameson afirma que lo que le permite a Adorno desarrollar su teoría es la división que establece entre arte y obra de arte. También dedica sus análisis a *Dialéctica de la Ilustración*, para determinar qué tipo de libro es y dónde y por qué surge. Sus análisis se basan en qué teorías usa Adorno para articular su crítica a la industria cultural así como la experiencia estética y el placer en esta misma.

Finalmente, Francisco Sierra Caballero en su artículo *Teoría crítica y comunicología. El legado de la Escuela de Frankfurt* afirma la trascendencia de las teorías de lo que fue el Instituto de Investigación Social por fundamentar las bases materialistas de la crítica histórico-social de la comunicación. Fue el primer esfuerzo de crítica filosófica y cultural de la actividad de los medios de comunicación de masas. Respecto a

la vigencia de sus tesis, afirma que “el legado de la Escuela de Frankfurt no es otro que tratar de pensar y concebir el modo de producción no sólo como una configuración económica particular, sino más bien como un conjunto de formas de vida”.

Metodología

El primer ejercicio para este trabajo consistirá en la lectura, total o parcial, profunda y analítica de diversas obras de Adorno que al parecer de la tutora del trabajo y al mío, hemos considerado indispensables. Esta práctica responde, de nuevo, a la necesidad metodológica de acercarse a los autores de forma directa y autónoma para comprender en profundidad sus conceptos. Entre las obras a trabajar se incluyen: *La industria cultural*, escrita por Adorno junto a Edgar Morin; *Dialéctica de la Ilustración*, obra coescrita con Horkheimer, considerada uno de los pilares fundamentales para su desarrollo teórico en el ámbito de la industria cultural; *Televisión y cultura de masas*; *Crítica de la Cultura y la Sociedad I-II* y ensayos como “Culture industry reconsidered” o “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”, recogidos por Bernstein en la obra *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Este grupo de obras han sido fundamentales para el análisis de la industria cultural. A través de ellas espero poder trabajar la estructura y funcionamiento de la industria cultural, su influencia en el espectador, y conceptos tan importantes como la mercantilización o el fetiche. Amén de los libros acabados de citar, el análisis de *Teoría estética* constituirá gran parte del trabajo sobre el papel y la naturaleza del arte, ya sea en su vertiente más social, o bien en su carácter autónomo.

Para la segunda parte del trabajo, tal y como comenté en el estado de la cuestión, usaré las teorías y análisis de otros autores. Los criterios de selección de estos responden principalmente a dos ideas. La primera consiste en que en sus escritos, estos especialistas tratan conceptos o temas que yo, humildemente, he intentado abordar en este trabajo, así que podrán complementar y mejorar mi primera aproximación. A su vez, y muy ligada a esta primera idea, también he querido recoger visiones y metodologías de estudio de Adorno diferentes a la mía, es decir, que no fueran solamente una lectura hermenéutica de sus textos. Por este motivo, he intentado recoger autores que hagan una lectura más introductoria o general a la figura de Adorno y a su papel en Instituto de Investigación Social, así como una lectura sobre el significado de la teoría crítica. Por otro lado, he añadido visiones más analíticas para conocer cuál era la verdadera relación e influencia de Marx y Freud en la teoría crítica así como para ver qué grado de certeza podían tener las afirmaciones adornianas.

1. Un único Adorno. Lectura particular y análisis de los textos adornianos

Este apartado pretende analizar, desde una perspectiva hermenéutica propia, diversos textos adornianos con el objetivo de conocer cuáles fueron sus teorías acerca del fenómeno con el que fue tan crítico, la industria cultural. Analizaré algunos conceptos que constituyen la base de esta teoría como son la estructura y el funcionamiento de la industria cultural, la influencia que ejerce en el espectador y el papel que la mercantilización y el fetichismo juegan en todo este entramado. Por otro lado, pretendo descubrir cómo Adorno define la naturaleza de la obra artística y qué relación entabla ésta con la sociedad. Para ello, he trabajado diversos textos del autor, entre los que se incluyen *Teoría estética* y *Dialéctica de la Ilustración* como pilares fundamentales para el desarrollo del discurso.

1.1 Industria cultural: Orígenes, nomenclatura y primeras consideraciones

Theodor Adorno es una figura clave en el desarrollo de la teoría artística del siglo XX. Sus obras aportan una visión crítica sobre los medios de producción cultural y sobre el dominio que las empresas económicamente más poderosas ejercen sobre el espectador. De herencia marxista, y con un exilio a sus espaldas por el alzamiento del nacionalsocialismo, Adorno se vio influido tanto por la aparición del fascismo como por el mundo cultural con el que convivió en los Estados Unidos.

La primera aproximación de Adorno a la industria cultural como tal fue en 1947 cuando, junto a Max Horkheimer, escribió *Dialéctica de la Ilustración* en Ámsterdam¹. Esta obra, tal y como indica Juan José Sánchez, pretende expresar la conciencia de la complejidad de los procesos que dieron lugar a la Modernidad y que ahora están a punto de superarla. En estos procesos puede apreciarse una fuerte ambigüedad que dará pie a una dialéctica que acompañará toda la obra de Adorno.²

El término de “industria cultural” aparece por primera vez en la obra citada anteriormente dado que antes se refería a este tipo de producciones como “cultura de masas”. Se decidió abandonar esta primera terminología para evitar interpretaciones confusas ya que empezó a considerarse que el concepto de cultura de masas servía para referirse a aquellas producciones que surgían espontáneamente de las masas y podían asimilarse al arte popular.³ La denominación de industria cultural, en cambio, permite referirse al tipo de producción en que sus diferentes campos, como la televisión o la radio, se organizan siguiendo un plan determinado y se analizan los productos para ajustarlos al consumo de las masas.⁴ A la vez, estos productos determinan el tipo de consumo de la sociedad.⁵ Los diversos sectores de los que se compone la industria tienen todos la misma

¹ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1967. p. 9

² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1994. p. 9

³ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural... op cit.*, p 10

⁴ Este plan está dictado por lo que Adorno llama “el monopolio”. Se trata del aparato económico dominado por el capitalismo que controla este tipo de producciones y la sociedad en general.

⁵ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural... op cit.*, p. 9

estructura y encajan los unos con los otros. Esto se consigue gracias a los medios técnicos actuales y a la concentración de la economía y la administración. De la misma manera que la industria cultural consigue una integración y homogeneización de sus sectores, trabaja para conseguir lo mismo con los espectadores o, como Adorno los llama, los consumidores.⁶ Precisamente es esta asimilación a las formas de organización el motivo por el que Adorno ve adecuado el uso de la palabra “industria”. Se refiere, por tanto, mucho más al sistema organizativo y estructural que no a una producción tecnológica en términos industriales, a pesar de que los avances técnicos facilitarían mucho la implantación de este nuevo sistema. También es interesante tener en cuenta que para aquellos que producen lo que anteriormente se llamó cultura de masas, este cambio de nomenclatura les favorece. De esta manera, pueden escudarse en la idea de que lo que producen no es arte, sino industria.⁷

Según Adorno, la cultura lo cubre todo con un velo de semejanza creando un sistema en que se integran tanto las revistas, como el cine, la televisión o la radio. El resultado de esta homogeneización es la creación de una falsa identidad universal y particular. Bajo la presión del monopolio, conformado por los económicamente más fuertes y que llevan las riendas de la sociedad, toda la cultura de masas es idéntica. Ha llegado un punto en el que el monopolio ya no siente la necesidad de esconder que aquello que hace no es arte. El cine, la televisión o la radio se autodefinen como industrias, lo que les permite legitimar su diferencia respecto al arte y constituirse como un negocio. Poner al descubierto esta realidad alejada de lo que Adorno considera artístico, es lo que les permite crear una ideología que a su vez reafirma su postura.⁸

La industria cultural está estrechamente relacionada con el liberalismo económico. No solamente los contenidos que produce provienen de la esfera liberal, económicamente hablando, sino que es en los monopolios culturales donde aún sobrevive la tradicional circulación de productos. La industria cultural, por otra parte, también “sobrevive” al mercado liberal según el cual se abren paso aquellos sujetos más capaces, mientras que en el pasado no había esa posibilidad. Por este motivo, el sistema de la industria cultural se desarrolla en los países industrializados más liberales: su desarrollo viene derivado de las leyes generales del capital.⁹

Cabe también apuntar que para Adorno la semejanza de la industria cultural con la publicidad es obvia, su relación se imbrica tanto en el plano técnico como en el económico. Ambas se basan en la repetición y en sus múltiples apariciones frente a los espectadores. La técnica, para ambas, deviene psicotécnica ya que sirve como herramienta para la manipulación de los hombres. Para ello, jugarán con conceptos como lo sorprendente pero familiar a la vez. A su vez, la necesidad de diversión que crea la industria cultural es fabricada por la publicidad, lo que supone una manipulación comercial del espectador.¹⁰

⁶ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. p. 295

⁷ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural... op cit.*, p. 13

⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p.162

⁹ *Ibidem.*, p. 171-172

¹⁰ *Ibidem.*, p. 183, 202

Concluida la introducción a la figura de Adorno y al surgimiento de la industria cultural, me dispongo a analizar el funcionamiento y estructura de la industria cultural, cuál es el papel del sujeto y del producto en todo este proceso.

1.1.1 Funcionamiento y estructura de la industria cultural

Según Adorno y Horkheimer, la industria cultural ya no está obligada a buscar el beneficio inmediato, que era su motivación primera. Actualmente su patrón de producción está regido por la ideología del monopolio, lo que provoca que ya no necesite vender las mercancías culturales, que de todos modos serán consumidas.¹¹ La industria cultural ejerce su dominio sobre la sociedad ayudada por la técnica. De hecho, los que están a su favor optan por definirla justamente en términos tecnológicos. Tal y como escriben Adorno y Horkheimer, como en la industria cultural participan millones de personas situadas en lugares muy diversos, se usan las técnicas de reproducción para satisfacer, de manera estandarizada, las necesidades de esta población. Estas respuestas estándar son fruto de las necesidades que la industria cultural generó y que el espectador aceptó sin problema. El resultado de esta situación es el dominio de la técnica que deriva en el dominio del monopolio. La conversión de la técnica en una herramienta de control ha supuesto la producción seriada acabando con lo que diferenciaba el producto de la sociedad.¹² El papel de la técnica, por tanto, es exterior al bien de consumo y su función es diametralmente opuesta a la que Adorno le atribuye en la obra de arte. Mientras en la obra de arte la técnica se refiere a la lógica interna de la obra, en la industria cultural se refiere al tipo de reproducción mecánica y, especialmente, al tipo de distribución.¹³ De esta manera, cuando la industria cultural se muestra, le agrada mostrar el proceso a través del cual fabrica sus productos y como funcionan sus mecanismos internos.¹⁴

La industria cultural crea un lenguaje basado en la necesidad de nuevos efectos para acceder psicológicamente a los espectadores. Estos efectos están muy vinculados al esquema tradicional, es decir al previo a la aparición de la industria cultural. El resultado es la creación de un sistema de la “no-cultura”, tal y como lo denomina Adorno, y que será la base para el funcionamiento de la industria cultural.¹⁵ El carácter comercial de la cultura de masas ha hecho que la diferencia entre estos productos y la vida real desaparezca. El momento de autonomía e independencia que la filosofía había dado a lo estético se pierde por el camino creando esta pseudorealidad. Para conseguir crear una falsa ilusión de realidad se usan los medios tecnológicos. A través de éstos la cultura de masas reproduce la realidad empírica para que el espectador piense que lo que ve en la realidad es simplemente una prolongación de lo mostrado en las pantallas de cine, por ejemplo. El objeto creado es algo más que solo un objeto ya que participa en la naturaleza de producción

¹¹ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural... op cit.*, p. 10

¹² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p.162

¹³ ADORNO, Theodor. “Culture industry reconsidered”. En: BERNSTEIN, Jay. M. *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Nueva York: Routledge Classics, 2001. p.98-106. p. 100-101

¹⁴ ADORNO, Theodor. “The schema of mass culture”. En: BERNSTEIN, Jay. M. *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Nueva York: Routledge Classics, 2001. p. 61-97, p. 88

¹⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 166-169

y sirve también para reverenciar todo el sistema al que pertenece y al que también hace referencia la publicidad.¹⁶

Ésta última, presenta la pseudorealidad como algo perfecto en dónde no hay intenciones subjetivas, es decir, las no mediadas por el monopolio. La realidad se convierte en ideología a través de su fiel réplica por la industria cultural. Si lo real se convierte en una imagen en la medida en que representa algo particular de la realidad, se puede deducir que al final la realidad y la imagen creada acaban convirtiéndose en lo mismo.¹⁷ En esta falsa realidad es dónde reside, para Adorno, la ilusión de diversión, dado que parece que es a través de la industria cultural que el espectador podrá evadirse de su realidad. Para su decepción, el consumidor descubre que la vida cotidiana, de la que quiere huir a partir del cine o la televisión, es la misma que le está presentando la industria cultural, de manera que la industria cultural promueve la resignación en el espectador, que acabará convirtiéndose en un ente sumiso y apacible.¹⁸

En esta construcción de una falsa realidad, hay que tener en cuenta que la industria cultural siempre buscará la repetición a pesar de que quiera hacer creer al espectador que todo es nuevo.¹⁹ Adorno critica la industria diciendo que todo lo que presenta como progreso, realmente es solamente un cambio exterior de la misma cosa.²⁰ La repetición es la base de la industria cultural, y para conseguir este fin se sacrifican todos los elementos propios de las obras de arte autónomas, como la diversión o el estilo. Lo que se consigue es que el interés de los espectadores no resida en el contenido sino en la evolución técnica ya que los contenidos que da son estereotipados y repetidos hasta la saciedad de manera que prácticamente quedan vacíos de significado. Según Adorno, los espectadores quedan sometidos por los estereotipos que genera la técnica más que no por las ideologías que se derivan de los contenidos.²¹ El sistema que usa la industria acosa a las masas no permitiéndoles evadirse del comportamiento que el monopolio dicta para ellas. Solamente, reflexiona Adorno, es gracias a su desconfianza y al vínculo que aún les queda con la realidad empírica y el espíritu del arte lo que les permite que no todas las masas acepten en su totalidad el esquema impuesto por la industria cultural.²²

En su ensayo *The schema of the mass culture*, Adorno continúa reflexionando sobre el funcionamiento de la industria cultural. Afirma que la imaginación ha sido reemplazada por un control mecánico que determina si la imagen que va a ser distribuida es una representación exacta de la realidad o no. Por otro lado, apunta a que el poder estético de las imágenes en relación a la recepción de las obras de arte siempre ha sido cuestionable. Estaba limitado a las condiciones educacionales y de tiempo libre. En su forma, pertenecía más al concepto filosófico de arte que a la realidad de las obras de arte y las condiciones sociales de su

¹⁶ ADORNO, Theodor. "The schema of mass culture"... *op cit.*, p. 61

¹⁷ *Ibidem.*, p. 63

¹⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* *op. cit.*, p. 181

¹⁹ *Ibidem.*, p.174

²⁰ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural...* *op cit.*, p. 12

²¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* *op. cit.*, p. 176

²² ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural...* *op cit.*, p. 19

producción. La preocupación constante en la realidad material de las obras de arte, que según Adorno demuestra la fallida de la sociedad burguesa, también traiciona en parte la autonomía estética. Aunque las obras de arte hayan sido consideradas como tal, a pesar de que haya sido intermitentemente, la cultura de masas se ha valido del arte para alienar a los espectadores. De esta manera, la obra de arte se convierte en su propio material y forma técnica de reproducción y representación. Cuando se elimina la barrera con la realidad, Adorno afirma que el arte adquiere un carácter parasitario ya que él mismo aparece como realidad. En vez de oponerse a la realidad y diferenciarse de ella, adopta la cultura como su propio ser. El monopolio de la cultura, remite a lo que se ha producido en el pasado y que produce el auto-reconocimiento del sujeto en ello. Esta es la fuente de la contradicción interminable entre la presentación y elegancia técnica de los nuevos procedimientos, y lo tradicionalmente individual. Esta contradicción se traduce en la estandarización de aquello individual.²³ Desde que el monopolio ha acabado con la tensión entre lo universal y lo individual, lo que es individual ya no puede expresar lo universal así que el arte se vuelve una manera de acabar con la expectativa de realidad. Adorno no quiere decir que el arte deba buscar su vocación solamente en la representación de las relaciones de producción porque es imposible, sino que debe luchar por mantener su autonomía.²⁴

La industria cultural pretende establecer una relación de cercanía e identificación entre el consumidor y el producto que ella ofrece. Esta asimilación es falsa, dado que realmente hay una distancia insalvable porque no puede establecerse una identificación entre un ser genérico y un ser particular. La industria cultural se ha asegurado de convertir al hombre en un elemento definido por aquello por lo que puede sustituir a otro individuo. Con esto, el monopolio ha acabado con la ideología del esfuerzo y la perseverancia para conseguir el éxito.²⁵ Las ideas impuestas son siempre las del *status quo*, que son aceptadas sin objeciones ni dialéctica. La premisa de esta ideología es la de que el sujeto debe someterse; no hace falta especificar a qué, pero igualmente el consumidor debe abandonar su autonomía y consciencia para adoptar el conformismo constituyente de la industria cultural.²⁶ El poder de la ideología de la industria cultural consiste en reemplazar la consciencia por el conformismo, según Adorno.²⁷ Al imponer una ideología de *status quo* en la que todos los sujetos son iguales, se hace la vida más fácil para el espectador. Se le da a entender que no debe cambiar de como es y que así, igual que el actor de cine, podrá conseguir el éxito a través del azar, descartando el esfuerzo como medio para conseguir los objetivos. Parece incluso que ante esta igualdad desaparecen las diferencias económicas y que todo puede ser espontáneo y libre, pero no se puede olvidar que detrás de esta falsa ilusión siempre está el monopolio.²⁸ La pseudoindividualidad, conseguida a través de los medios de producción, favorece el control y la neutralización del sujeto.

²³ ADORNO, Theodor. "The schema of mass culture"... *op cit.*, p. 64-65

²⁴ *Ibidem.*, p. 67

²⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* *op. cit.*, p. 185

²⁶ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural...* *op cit.*, p. 17

²⁷ ADORNO, Theodor. "Culture industry reconsidered"... *op cit.*, p. 104

²⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* *op. cit.*, p. 185

Aunque Adorno haga esta crítica respecto al funcionamiento de la industria cultural, él mismo recuerda que el concepto de individuo en la sociedad de clases burguesa también era ficticio porque la voluntad de mantener la sociedad de clases daba un carácter genérico al individuo. Aunque parezca que en la sociedad de clases el hombre es libre y se rige por el esfuerzo para escalar socialmente, realmente también es un producto de un sistema económico y social.²⁹

Otro de los objetivos de la industria cultural es el de presentarse como un refugio en un mundo supuestamente caótico. La industria deviene un factor de orden de una realidad desordenada y confusa.³⁰ La postura de Adorno, sin embargo, difiere de las afirmaciones previas. Para el teórico, aquello que preserva la industria cultural realmente queda destruido por ella. Como cada producto está cosificado y mediatizado, se crea la falsa ilusión de que estos productos son un refugio para la inmediatez empírica.³¹ Que la industria cultural valore el orden *in abstracto* con el que provee a la sociedad, simplemente remarca la falta de fundamento en los contenidos que transmite. Se aprecia, por tanto, que la industria cultural no dota al hombre de soluciones ni reglas para una vida feliz, sino que lo insta a la conformidad para poder desarrollar los intereses del monopolio.³²

1.1.2. El receptor en la industria cultural, sujeto u objeto del monopolio

Comprender la estructura y el funcionamiento de la industria cultural es imprescindible para analizar la influencia que ejerce en el sujeto. El tema que ocupará las siguientes páginas, pretende discernir si el espectador puede ser considerado un sujeto o bien es un objeto más dentro de la estructura del monopolio. Adorno afirma que el sistema de industrialización convierte la cultura de masas en un medio de control psicológico. A través de su carácter reiterativo, provoca que las reacciones de los espectadores sean automatizadas debilitando así su resistencia individual.³³ Por otro lado, hay que tener en cuenta que la población acepta la cultura de masas porque sospechan que es allí donde les han enseñado las costumbres que van a necesitar en una sociedad dominada por el monopolio.³⁴

La unidad constituyente de la industria cultural es lo que permite organizar y manipular a los consumidores. El sistema produce siguiendo una jerarquía, de manera que la mercancía producida pueda adaptarse a cualquier tipo de público. De este modo, apunta Adorno, consiguen que el espectador se comporte respondiendo a los patrones que el monopolio ha ideado para él.³⁵ Esta estructura en diversos estratos corresponde a los diversos niveles de significado que tienen los mensajes emitidos por la industria cultural y responde a la necesidad de dominar el ánimo de los espectadores a diversos niveles psicológicos al mismo

²⁹ *Ibidem.*, p. 194

³⁰ ADORNO, Theodor. "Culture industry reconsidered"... *op cit.*, p. 104

³¹ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural...* *op cit.*, p.12, 16

³² *Ibidem.*, p. 18

³³ ADORNO, Theodor. *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor, 1966. p. 13-16

³⁴ ADORNO, Theodor. "The schema of mass culture"... *op cit.*, p. 92

³⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* *op. cit.*, p. 164

tiempo. El mensaje explícito de los productos culturales es de fácil interpretación y establece una relación con los impulsos más instintivos del espectador. Por otro lado, el mensaje oculto busca reforzar las actitudes convencionalmente más rígidas, análogas a las del mensaje superficial solo que de forma más racionalista. Toda esta organización responde a la voluntad de poner al servicio del espectador unos efectos premeditados.³⁶ A pesar de esto, el espectador desconoce su dependencia respecto la industria cultural, de manera que considera que actúa de forma libre y espontánea³⁷.

El problema que detecta Adorno, y del que habla en su obra *Televisión y cultura de masas*, es el siguiente: para el teórico, la actual cultura de masas se adhiere a la ideología de la primitiva sociedad de clase media pero las vidas de los consumidores están fuera de esa ideología. Adorno considera este fenómeno como la explicación del vacío entre el mensaje explícito y el oculto. El mensaje oculto se dirige a un ánimo que no está regido por estos valores tradicionales sino que se encarga de crear una estructura social cada vez más jerárquica y autoritaria. Desprende un mensaje de adaptación y de obediencia irreflexiva.³⁸ A su vez, la industria evita al consumidor tener que organizar y recibir los estímulos sensibles. La responsabilidad de esta tarea se ha desplazado del espectador a la industria con el objetivo de sacar la mayor rentabilidad, tanto económica como de manipulación.³⁹

La industria cultural no conoce la autonomía estética, así que sustituye la forma por el funcionamiento y la presentación. Muchos de los elementos que aparecen en televisión están pensados para el inconsciente ya que su poder sobre el espectador será mayor que si va dirigido directamente a la parte consciente del sujeto.⁴⁰ De hecho, a través de las nuevas industrias, especialmente el cine sonoro, la industria cultural consigue atrofiar mentalmente al espectador. Para poder percibir con corrección y comprender estos nuevos productos, el consumidor requiere rapidez de intuición y capacidad de observación. Es justamente de este modo que el monopolio consigue la alienación total de los sujetos. El espectador no tiene ningún pensamiento propio porque todo le viene dado desde la industria cultural a través de desarrollos simples en que la conclusión de la acción deriva justamente de la acción anterior.⁴¹

Para Adorno, la industria cultural ha conseguido constituirse como algo que se adapta a los deseos que ella misma evoca. Sus producciones encadenan al consumidor sin que éste se dé cuenta de la dependencia absoluta que ha desarrollado. Las masas se aferran a la ideología que les esclaviza porque sienten que tienen aquello que desean, que al fin y al cabo es una necesidad falsamente saciada producida por la propia industria cultural.⁴² En este sistema de control externo y de dominación, el espectador se convierte en un ser conformista que se contenta con la repetición de los mismos productos hasta la saciedad, lo que acentúa aun

³⁶ ADORNO, Theodor. *Televisión y ... op. cit.*, p. 21-24

³⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 166

³⁸ ADORNO, Theodor. *Televisión y ... op. cit.*, p. 17

³⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 165

⁴⁰ ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y la sociedad II*. Madrid: Akal, 2009. p.455

⁴¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 167, 177 (Dialéctica)

⁴² *Ibidem.*, p.17

más su dependencia para con el aparato de la industria cultural. La ley que rige estos deseos producidos por la industria cultural busca que estos nunca lleguen a saciarse. Es la permanente renuncia a aquello que se quiere lo que se convertirá en la base del dominio del sujeto. A pesar de este tipo de organización, la consciencia de algunos consumidores se divide y reflexiona en torno a los dudosos beneficios de este sistema. Con todo, la estructura se mantiene, de modo que la idea de que el mundo quiere ser engañado ha conferido mayor realidad y consistencia al aparato.⁴³ Con esta estrategia, la industria cultural consigue que el consumidor deje de ser sujeto para devenir objeto de la industria cultural y conseguir así su total manipulación.⁴⁴

El desarrollo técnico, lo que Adorno y Horkheimer asociaron con el concepto de Ilustración ⁴⁵, se convierte en un medio de opresión para las masas. Estos avances impiden al sujeto ser autónomo e independiente para juzgar libremente. Según Adorno “los hombres son tan maduros como les permiten las fuerzas de producción de la época”. Esta afirmación demuestra el poder que tuvo, y sigue teniendo, la industria cultural sobre el individuo ya que consigue su completa alienación y sumisión bajo las fuerzas del monopolio.⁴⁶ El efecto global de la industria cultural es el de la Anti-Ilustración porque la Ilustración se ha convertido en un engaño masivo. Les impide desarrollarse como sujetos libres y los convierte en masas a la vez que los desprecia e impide su emancipación.⁴⁷

En este nuevo sistema creado por la industria cultural, la experiencia artística ha sido degradada a una forma de evaluación. El consumidor debe reconocer aquello que se le ofrece; el producto cultural se presenta como un objeto terminado cuyo objetivo es ser identificado. Entonces el espectador se encuentra muy cercano al producto y dependiente de la información que éste le da. El hecho de que la industria cultural dote a los consumidores de toda la información es opuesto al tipo de experiencia que deberían tener con la obra de arte, dónde el trabajo por parte del espectador es mucho mayor. Aunque pueda parecer que tener toda esta información a disposición es algo bueno, el monopolio se cerciora de que esta información dada nunca devenga pensamiento y reflexión. Consigue, gracias a la ayuda de la publicidad, que los sujetos que se consideran bien informados sean aquellos que sepan cómo funciona el mercado.⁴⁸

Adorno usa las teorías marxistas del trabajo para analizar cómo actúa la industria cultural con el espectador. Como se ha comentado anteriormente, el éxito de la industria reside justamente en responder a una necesidad que ella misma ha creado en el espectador. Cuando se habla de trabajadores, éstos buscan la “diversión” producida por la industria cultural para evadirse del trabajo mecanizado al que están sometidos y así poder estar a la altura de nuevo unas horas más tarde. Divertirse se convierte en una especie de huida, pero no de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido crear. La liberación

⁴³ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural... op cit.*, p. 16

⁴⁴ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 181

⁴⁵ Según Adorno y Horkheimer, el concepto de Ilustración puede definirse como la progresiva dominación técnica de la naturaleza.

⁴⁶ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural... op cit.*, p. 20

⁴⁷ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid: Akal, 2008.p. 302

⁴⁸ ADORNO, Theodor. “The schema of mass culture”... *op cit.*, p. 82-85

que promete el pensamiento es liberación a través de la negación. El problema es que la mecanización se ha apoderado de todo de una manera tan rápida y agresiva, que el consumidor no puede experimentar nada más que reproducciones de su mismo proceso de trabajo.⁴⁹ Analizada la posición del espectador en la era de la industria cultural, me dispongo a detallar cuál es el papel del producto, la mercantilización y el fetiche en el monopolio de la industria cultural.

1.1.3. El producto, la mercantilización y el fetiche en la era de la industria cultural

Adorno apunta que los que comercian con los productos de la industria cultural se basan más en su principio de comercialización que no en los contenidos producidos. Lo que se busca con estas mercancías es justamente la inmediatez del efecto producido. Es cierto que las obras de arte autónomas también buscan el efecto en el espectador, pero no de la manera tan inmediata como lo hace la industria cultural.⁵⁰ Cuando eran obras con las que el artista se ganaba la vida también había un cierto interés comercial, aún así, buscaban el beneficio de manera más indirecta a partir de la esencia autónoma del arte.⁵¹ De todas maneras, con el surgimiento de esta nueva cultura de masas, la autonomía del arte ha quedado extinguida de modo que ya no tiene por qué buscar este efecto en el consumidor. El advenimiento de este fenómeno responde a las posibilidades que aparecen en los países industrializados para hacer crecer el capital. Adorno indica que la mutación de una obra autónoma a mercancía se da de la siguiente manera: los objetos artísticos, o la cultura, usando términos adornianos, respondía al hombre pero a su misma vez criticaba la realidad social en la que se encontraba. En el momento en que la cultura se asimila a los hombres al cien por cien, que es lo que consigue la industria cultural, este objeto artístico deja de ser parcialmente una mercancía⁵² para convertirse totalmente en un objeto de la industria cultural.⁵³ Es en este momento cuando la cultura deja de respetar al hombre para degradarlo y asimilarse a él para integrarse en sus situaciones endurecidas. Tal y como dice Adorno “las obras espirituales de la industria cultural han perdido todo lo demás para convertirse simplemente en mercancías”.⁵⁴

Según Adorno, la accesibilidad de productos de lujo a bajo precio y de forma seriada ha provocado el carácter de mercancía para el propio arte. Como resultado, el arte reniega de su propia autonomía para desplazarse a la esfera de los bienes de consumo. Hay que recordar que el arte autónomo solo ha sido posible en el mundo burgués y es que aunque quiera mantenerse así a través de la negación de su funcionalidad social, siempre se mantiene ligado a la economía de mercado que lo produce. Adorno recuerda que las obras de arte que han decidido negar su carácter de mercancía en la sociedad, siempre han sido también mercancías ya que hoy en día las exigencias impuestas por el mercado parecen más difusas que cuando venían impuestas

⁴⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* op. cit., p. 176, 184

⁵⁰ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural...* op. cit., p. 11

⁵¹ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I...* op. cit., p. 296

⁵² Adorno usa el término “mercancía” para referirse a aquellos productos del espíritu (las obras de arte o la cultura) que se asimilan al hombre y a su realidad.

⁵³ ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural...* op. cit., p. 11

⁵⁴ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I...* op. cit., p. 296

por un mecenas. El resultado es que el artista siente una mayor libertad porque no tiene que responder a una exigencia en concreto. Adorno resalta esta contradicción que está en la base del arte burgués y afirma que es un sinsentido el querer negarla u obviarla; lo necesario es comprenderla y trabajar y reflexionar a partir de ella.⁵⁵

El concepto de fetichismo está estrechamente ligado a la reflexión sobre la autonomía del arte. La premisa idealista del arte define que éste debe tener una finalidad sin fin y que, por tanto, carece de función. En referencia a la sociedad de clases y el arte burgués, quiere decir que el arte autónomo es inútil en relación a los fines mercantiles. La visión económica y mercantilista, derivada de la era de la industria cultural, ha acabado eliminando la no-función del arte. Cuando se piensa en el arte en términos de utilización y explotación, su naturaleza cambia para convertirse en mercancía cultural. Aún así, la sociedad espera del arte precisamente su inutilidad, es por eso que una obra de arte autónoma tiene valor de uso y no de cambio. En la sociedad dominada por la cultura de masas, aquello que tiene valor es aquello que puede intercambiarse no aquello cuya naturaleza es especial, como pasaría con la obra de arte autónoma. Como es algo tan extraño, el valor de uso del arte se convierte en un fetiche y la obra pasará de ser valorada por su contenido y su naturaleza artística para convertirse en objeto de valoración fetichista.⁵⁶ El arte se convertirá en un fetiche porque será admirado como una propiedad frágil que puede poseerse y que la reflexión en torno a su naturaleza podría destruir.⁵⁷ Aparece, por tanto, una paradoja respecto a la obra de arte. El arte es una especie de mercancía que se asimila a la producción industrial, que vivía de ser vendida y a su misma vez de ser invendible, para diferenciarse de los productos de la industria cultural, se convierte en invendible cuando el negocio del comercio pasa a ser su mismo principio.⁵⁸ La espiritualización del arte de consumo hizo que los excluidos de él creasen el arte de consumo. A su vez, el odio a este arte de consumo derivó en una mayor espiritualización del arte.⁵⁹

Adorno define la obra de arte como mercancía absoluta, se trata de un producto social al que se le ha quitado la apariencia de que sea para la sociedad aunque está creada por la fuerza productiva social y por tanto tiene forma de mercancía. Esta mercancía absoluta que es el arte está libre de la ideología a la que responden las demás mercancías de la industria cultural que es la de pretender ser para otro aunque realmente es para sí, fomentando la idea de pseudo-individualidad comentada anteriormente.⁶⁰ Por otro lado, Adorno considera que las obras de arte tienen algo de fetichismo diferente al fetichismo de las mercancías. Es necesario que el arte insista en su coherencia de manera fetichista, dando énfasis a su valor de uso. Aun así, cuando el arte conoce su valor como fetiche e intenta explotarlo su calidad desciende y se vuelve una manifestación artística precaria.⁶¹

⁵⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 194-195

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 197

⁵⁷ ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, p. 15

⁵⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 197

⁵⁹ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 25-26

⁶⁰ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 312

⁶¹ *Ibidem.*, p. 301

En el fetichismo, lo que aparece como un ídolo es el valor de intercambio del producto, donde el valor de disfrute de la obra ha desaparecido. Para esta reflexión, Adorno se vale del concepto de fetichismo que teorizó Marx según el cual el carácter fetichista de un objeto es la veneración de este objeto fabricado por el trabajador. Gracias a su valor de intercambio, aliena tanto al productor como al producto. El bien de consumo hace creer al trabajador que se establece una relación social entre el producto y el productor.

El valor de intercambio ejerce su poder especialmente en el ámbito de los productos culturales. Aunque parezca que estos no se rigen por este valor, sino por el valor de uso, es fácil advertir que no es así dado que el valor económico está muy presente. Finalmente, estos productos pasan a convertirse en productos de la industria cultural y a ser producidos por y para el mercado. Aun así, en una sociedad capitalista, las obras de arte deben mantener, aunque sea en apariencia, su valor de uso aunque su capacidad como valor de intercambio sea mucho mayor. El resultado apuntado por Adorno es que el placer derivado de lo externo al valor de intercambio se considere subversivo y deba eliminarse.⁶²

En sus consideraciones como teórico musical Adorno considera que el homólogo del fetichismo es la regresión en la escucha. Estas afirmaciones pueden extrapolarse y pensarlas no solamente en la esfera musical sino en todas aquellas donde ha entrado la cultura de masas. Adorno considera que la capacidad de escucha ha vuelto a un estadio infantil en el que no solamente el sujeto ha perdido la libertad de elección sino también la capacidad para tener una percepción consciente de la música que se había conferido a un pequeño grupo que ahora niega esta posibilidad. Esta regresión se produce por la escucha de la “música regresiva”, que correspondería al perfil de producto de la cultura de masas, que controla y reduce al hombre intelectualmente. Precisamente porque los medios que crean este tipo de escucha forman parte de la industria cultural, está claro que esta regresión está vinculada a la maquinaria de distribución y, especialmente, a la publicidad.⁶³ En el momento en el que el sujeto se da cuenta de esta realidad, se crea una ambivalencia en su naturaleza como consumidor. Aquellos individuos que aun no están cosificados⁶⁴ en su totalidad, quieren alejarse del sistema que produce bienes que alienan al hombre, pero cuando luchan para salir de este sistema de la cultura de masas y del fetichismo, realmente se están hundiendo más en él. En su voluntad de abandonar el papel de consumidores pasivos, la industria cultural les permite llevar a cabo una “pseudo-actividad” que solamente hace más visible la regresión real.⁶⁵

Partiendo del análisis de esta realidad, sería necesario preguntarse: ¿Cuál es la posición del arte en la era de la industria cultural? ¿Juega el mismo papel y ejerce las mismas influencias que antes de que llegara la cultura de masas? Adorno lo teoriza de la siguiente manera: al principio de este sistema capitalista, el valor de cambio hizo del valor de uso su premisa más importante, lo que era ventajoso para los obras de arte. En la

⁶² ADORNO, Theodor. “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”... *op. cit.*, p. 38-39

⁶³ *Ibidem.*, p. 46-47

⁶⁴ Para Adorno significa completamente dominados por la industria cultural. Han perdido su naturaleza y capacidades propias para devenir simplemente “objetos” del monopolio.

⁶⁵ ADORNO, Theodor. “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”... *op. cit.*, p.52

actualidad la industria cultural prepara las obras de arte para que el público pueda acceder a ellas a precios reducidos para que su disfrute sea accesible. Este ejercicio lo que hace es degradar la cultura tradicional, es decir la obra de arte, de manera que deviene producto cultural. Los consumidores rechazan secretamente estas obras de arte que están consumiendo porque se dan cuenta de que el consumo de estos bienes no les acerca a otra esfera superior. Cuando se dan cuenta de que consumen una obra de arte porque ésta ha sido degradada a un nivel al que puede acceder cualquiera, sienten desconfianza tanto de la cultura tradicional como del monopolio que ha propiciado esa situación.⁶⁶

Aun con esta mala repercusión, la industria cultural se jacta de haber acabado con el aislamiento del arte y haberlo llevado a la esfera del consumo de masas así como de haber mejorado la naturaleza de las mercancías. Su manera de trabajar pretendía unificar y añadir al sistema de la industria cultural todas las manifestaciones artísticas posibles. En el momento que eso no fuera posible, éstas quedaban eliminadas. Con estas operaciones la victoria de la industria cultural es doble ya que consigue eliminar las obras que muestran la verdad pero que no se adaptan a los parámetros del monopolio, y luego reproducir esta realidad, como mentira o ficción, con los medios de la industria cultural. Adorno intenta desmentir que el producto resultante de este proceso sea una traición a la idea pura de arte. Considera que ya en la época burguesa el arte se dignificó oponiéndose precisamente a las realizaciones materiales, lo que supuso desconectarse de las clases bajas, así que se libera de la falsa universalidad con la que querían etiquetarlo. La industria cultural recogió este concepto de arte autónomo y pretendió unirlo con lo que Adorno denomina el arte ligero.⁶⁷ La relación entre el arte ligero y el autónomo es muy compleja y es que ambos forman parte de la misma cosa. A lo que el arte autónomo tuvo que renunciar por las premisas sociales, es lo que legitima el arte ligero. La voluntad de unir el arte autónomo con el ligero es el objetivo de la industria cultural.⁶⁸ La línea que los separa va diluyéndose lentamente para poder incorporarlos en la totalidad del monopolio: el carácter básico de la industria cultural es la adaptación, tanto a los medios como a los propios consumidores.⁶⁹

En *Crítica de la Cultura y la Sociedad I* Adorno ejerce una fuerte crítica respecto a la degradación de la cultura a producto de la industria cultural. Considera que cuando la cultura queda completamente administrada por el monopolio, desaparece. En el momento en el que queda reducida simplemente a comunicación, se vuelve dócil y la humanidad deviene su clientela. En este momento, la cultura deja de ser un lujo para los consumidores para convertirse simplemente en otro ejemplo de producción. La crítica cultural se indigna con la superficialidad y pérdida de contenido del arte. Adorno sostiene que es necesario pensar la industria cultural desde una perspectiva crítica y no someterse al monopolio. Muchos especialistas que han reflexionado en torno a este fenómeno, consideran la industria cultural como algo inofensivo y democrático que obedece a la demanda a la vez que ofrece modos de comportamiento liberadores. Para estos intelectuales la industria cultural es muy importante para la formación de la consciencia de los espectadores. Adorno, en cambio, considera que, a pesar de que la industria cultural es importante porque representa un

⁶⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 198-199

⁶⁷ término que usa Adorno para referirse a las producciones de la industria cultural.

⁶⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 175

⁶⁹ ADORNO, Theodor. "The schema of mass culture"... *op. cit.*, p. 67

momento del espíritu, lo que se puede extraer de la industria cultural es banal y conformista a la par que anula las reflexiones sobre calidad, veracidad o falsedad, de su contenido.⁷⁰

Por otro lado, los partidarios de la industria cultural defienden que el arte actual es inadecuado para la sociedad; así que quieren “desartificarlo”, usando los términos del propio teórico, e incluir el arte en la esfera de los bienes de consumo porque no quieren que haya diferencia entre el arte y la realidad. Este objetivo puede cumplirse bastante fácilmente porque se ha vuelto un elemento incómodo en la era de la superproducción, así que deja paso al carácter de mercancía y a su carácter fetichista. El resultado de este proceso es una relación regresiva y de carácter fetichista con el arte en la era de la industria cultural.⁷¹

1.2. El concepto de autonomía artística en la era de la industria cultural

En este nuevo apartado me dispongo a revisar la consideración que Adorno tenía de la obra de arte y la función, social o no, del arte. Para ello, intentaré definir la naturaleza de la obra de arte, junto con su contenido de verdad y, finalmente, analizar qué diálogo establece con el medio social. La posición del arte autónomo en la era de la industria cultural es compleja, y es que el concepto de autonomía artística es arduo de definir por su relación con la sociedad en la que se encuentra. Lo que está claro es que cuanto más se expande el sistema de comercialización propuesto por la industria cultural y el monopolio, más se busca la asimilación del gran arte, o arte autónomo, a los medios para incluirlos en el sistema. Adorno advierte que aquellas obras que luchan por mantener su autonomía siempre corren el riesgo de ser consideradas pedantes y de no llegar a la población.⁷²

La cultura, o arte autónomo, siempre ha buscado desvincularse de la realidad para ser autónoma. De esta manera, estaría remitiendo a un estado en el que sí que pudo obtener la libertad que ahora busca. En el caso de la cultura de masas, esta libertad será una promesa bastante ambigua y es que la cultura europea degeneró en una ideología al servicio de los bienes de consumo creados por el monopolio así que las mercancías de la industria cultural deben dar respuesta a estas necesidades. Por otro lado, la cultura solamente podrá mantenerse fiel a sus premisas, y a los hombres, alejándose tanto de la producción repetitiva como de los propios consumidores; de esta manera puede conseguir la libertad que ansía. Cuando no se consigue, la obra de arte se acaba convirtiendo en algo que se vacía de significado, lo que quiere decir que se cosifica y que, por tanto, se convierte en un objeto de la industria cultural. Esta realidad es un importante foco de reflexión en la teoría adorniana porque según el propio Adorno el contenido de la cultura no está puramente en ella misma, sino en su relación con lo exterior, que es el propio proceso material de vida, que se encuentra en la sociedad que la produce.⁷³

⁷⁰ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p. 16, 298-300

⁷¹ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 29-30

⁷² ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p.10-12

⁷³ *Ibidem.*, p. 13-14

Según Adorno, la autonomía del arte se obtiene cuando la pieza pierde su función cultural y sus orígenes se nutren de humanidad, tal y como escribe en *Teoría estética*. Esta teoría se tambalea en la era de la industria cultural porque la sociedad se vuelve menos humana. A pesar de estas afirmaciones, Adorno considera que la autonomía del arte es irrevocable pero no es algo con lo que la obra cuente de antemano, así que debe trabajar para conseguirla. Para mantenerla, requiere de lo opuesto a él dado que el arte no puede conseguir la experiencia de sublimación si no tiene a lo heterogéneo a él como una de las primeras capas de la experiencia estética.⁷⁴

Las tesis positivistas sostienen que el arte nunca es puro en su totalidad y denuncia su fetichización cuando forman parte de la industria cultural y por tanto de la decadencia estética. Quien comprendiera la obra de arte como un ente cerrado en sí mismo y aislado estaría cegado por el momento constitutivo del arte y, según Adorno, tomaría la apariencia como una realidad. El positivismo es por tanto la mala consciencia del arte, ya que le recuerda que no es del todo verdadero y puro.⁷⁵

En *Crítica de la cultura y la sociedad II*, Adorno habla sobre la situación en la que se encontraba la cultura, es decir el arte, en la era de la industria cultural. Frente a esa situación propone lo que se conoce como la crítica de la cultura, una reflexión y una mirada analítica para con la realidad presente. La existencia de la crítica de la cultura se debe al sistema económico; en la era liberal, la cultura entró en la circulación del mercado. Cuando se elimina el pequeño comercio por la distribución industrial, la comercialización de la cultura llega a todos los lugares. Su función ideológica es la de ir contra la ideología del monopolio creado por la industria cultural.⁷⁶ Adorno apunta que la crítica de la cultura no puede conocer su propia caducidad, igual que su objeto de estudio. A consecuencia de la dinámica social, la cultura se convirtió en su propia crítica y consideró las manifestaciones culturales como meras mercancías y medios de alienación.

En los siguientes apartados detallaré el análisis resultante de la lectura de *Teoría estética*, especialmente, así como de *Dialéctica de la Ilustración* y los dos volúmenes de *Crítica de la Cultura y la Sociedad*. El objetivo es poder determinar cuál era la concepción que Adorno tenía de la obra de arte y qué entendía él por contenido de verdad. A su vez, analizo la dialéctica que el arte entabla con el medio social en el que se encuentra inserto.

1.2.1 Naturaleza de la obra artística

La definición de la obra de arte es compleja y Adorno vuelve sobre ella en diversas ocasiones a lo largo de sus escritos. En “Paralipómenos”, la parte final de *Teoría estética*, Adorno define el arte como conocimiento. No se refiere al conocimiento de los objetos sino que su reflexión es mucho más profunda y considera que el arte requiere del pensamiento para comprender lo espiritual. Por este motivo, quien se aproxime a una obra

⁷⁴ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 9, 16

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 35

⁷⁶ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p. 15-19

de arte para conocerla, buscará la comprensión de la verdad. Conocer la complejidad de la verdad implica enfrentarse a la falsedad, ya sea de la propia obra como de la realidad que la acoge. Tanto es así que Adorno apunta que las obras de arte reclaman una relación adecuada consigo mismas para poder ejercer esta función de conocimiento. Para comprender una obra de arte, Adorno postula que no hay que centrarse solamente en la propia obra sino que es necesario el conocimiento de las circunstancias y del contexto que la produjo. En palabras del teórico es necesario “captar el momento de su logicidad y su contrario, así como sus fracturas y lo que éstas significan”. Esta tarea recae en la estética, que se encarga de reflejar estas contradicciones.⁷⁷

Adorno también define la obra de arte a partir de lo heterogéneo a ella, incluso de lo negativo. La negatividad del concepto de arte está en su contenido. La propia naturaleza del arte prohíbe definirlo y además, según Adorno, el arte ya no puede seguir siendo lo que fue.⁷⁸ Las obras de arte se crean en el mundo empírico, pero generan un mundo a través de su propia esencia que se contradice con el mundo al que pertenecen. Aun conociendo este distanciamiento, Adorno se posiciona frente a la idea de que el arte debe servir para reconciliar estas dos realidades, ya que esa afirmación es un ideal burgués que no comparte. El arte va en contra de la empiria porque su naturaleza se posiciona contra todo lo que forma su propio concepto, lo que lo vuelve incierto. Al separarse del mundo empírico denuncian que éste debería cambiar, lo que constata que, aunque sea de forma inconsciente, todas las obras de arte tienen un afán polémico de cambio.

Las obras de arte están vivas porque lo que expresan niega a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Se comunican con la empiria porque son artefactos pero realmente la repudian, a pesar de que en ellos haya algo empírico. Adorno apunta que es a través de la forma que el arte se distancia de esta realidad material, de manera que en la obra de arte hay que diferenciar la forma del contenido.⁷⁹ Al atacar lo que lo ha fundamentado durante tanto tiempo, el arte deviene algo diferente y complejo de definir a la vez que, al negar su origen es cuando las obras de arte llegan a ser consideradas como tales. Considera que las obras de arte son caducas porque cuando se forja su autonomía contienen aquello contrapuesto al arte, de manera que el propio concepto de arte mezcla el fermento que lo suprime. Paradójicamente, cuanto más puramente se basan las obras de arte en la idea de arte, más precaria se vuelve su relación con lo ajeno a ellas. No se puede pensar, por eso, que la solución es lanzarse a la materialidad extra-artística.⁸⁰ El arte, por tanto, necesita de algo heterogéneo a él para llegar a ser arte porque si no cada obra de arte sería vacía, desde el punto de vista del contenido. Para Adorno, el arte se define a partir de la relación con lo que no lo es, que hace que lo primero se constituya como una obra de arte. De esta manera, se desarrolla una consciencia inconsciente, tal y como dice el teórico, de la participación del arte en su contrario. Este proceso hace que el arte también gire hacia la crítica de la cultura porque el arte se vuelve la antítesis de la sociedad pero no puede desprenderse de ésta.⁸¹

⁷⁷ ADORNO, Theodor. *Teoría estética...* op. cit., p. 437-438

⁷⁸ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I...* op. cit., p. p. 395

⁷⁹ ADORNO, Theodor. *Teoría estética...* op. cit., p. 14, 236

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 10-13, 242

⁸¹ *Ibidem.*, p. 18

Otra de las maneras a partir de las que Adorno define el arte es a través de lo que fue. El arte solamente puede legitimarse a partir de lo que ha llegado a ser y a lo que aspira a ser. El arte va cambiando cualitativamente, aunque el contenido del arte del pasado no tiene por qué desaparecer necesariamente; podría sobrevivir en una sociedad que se hubiera liberado de la barbarie de la cultura. Esta situación se da cuando la situación histórica ya no conoce la razón de ser del arte así que debe buscar en el pasado el concepto de arte que, retrospectivamente, se concibe como una unidad.⁸²

Por otro lado, Adorno adopta la definición de la metafísica racionalista para definir la obra de arte, lo cual le lleva a abrazar la idea de la obra de arte como mónada, centro de fuerza y cosa a la vez. Irá un paso más allá entendiendo que las obras están cerradas entre ellas pero se relacionan con las demás y, a su vez, representan aquello que está fuera de ellas. La experiencia estética derivada de las obras de arte, definidas como mónadas, está matizada por una consciencia estética que va más allá de lo individual, por otras experiencias estéticas y a su vez por la consciencia del propio espectador. Considera que las obras de arte son “un momento de un nexo superior del espíritu de la época que está entrelazado con la historia y con la sociedad”. La idea de que la obra de arte es un nexo de momento que remite más allá de ellos es lo que Adorno denomina *atmósfera*. Es lo que permite a la obra de arte alejarse de su naturaleza cosificada y es algo que siempre está presente, aunque sea de forma negada. Esta lectura, se acerca a la idea de que la obra de arte es algo inmanente. Adorno ya apunta que esta interpretación es problemática porque la estructuración interna de las mónadas es un préstamo del dominio intelectual sobre la realidad.⁸³

Adorno también analiza cuál es la dinámica de las obras de arte. Según el teórico, las obras de arte son elementos que borran su propia naturaleza cosificada. Esto no quiere decir que en la obra de arte lo estético y lo cósmico se conformen como dos capas separadas: para las obras de arte es esencial su estructura cósmica ya que les sirve para constituirse como algo opuesto a la realidad empírica. Se establece una paradoja en que Adorno considera que el espíritu de la obra de arte se instala en su naturaleza cosificada y, al mismo tiempo, de ésta brota el espíritu. Las obras de arte, por tanto, son espiritualizadas a través de su cosificación. Cabe apuntar, que se define a las obras de arte como cosas por el hecho de que la objetivación que se dan a sí mismas corresponde con la idea de ser-en-sí,⁸⁴ algo que reposa en sí mismo y está determinado por sí mismo.⁸⁵

La dicotomía realidad-irrealidad está muy presente en la reflexión adorniana sobre la naturaleza del arte. Considera que esta disyuntiva es real y la tarea de la estética es trabajar en ella y ahondar en su reflexión, no intentar subsanarla. Para Adorno, la propia realidad es irreal para la obra de arte dado que la obra de arte es irreal en la realidad. La obra de arte solamente es real como obra de arte, por tanto en la medida en qué más allá de ella es irreal, es más fácil comprender la etiqueta de mónada para hablar de su naturaleza. Lo que hay de irreal en la obra de arte, que es su definición como espíritu, solo lo es en la medida en que la obra ha

⁸² *Ibidem.*, p. 10-12, 348

⁸³ *Ibidem.*, p. 240, 352, 363

⁸⁴ Lo opuesto al ser-en-sí sería el ser-para-otro, propio de la industria cultural o del carácter de *fait* social del arte.

⁸⁵ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 366-367

llegado a ser real. La obra de arte, por tanto, se convierte en una realidad propia que se posiciona frente a la realidad real para negarla.⁸⁶

Respecto a la técnica, Adorno no considera que sea la parte más importante de la obra, afirma que “ninguna obra se reduce a un conjunto de momentos técnicos”.⁸⁷ Adoptar este punto de vista es propio de la ideología de la industria cultural y queda fuera de las experiencias estéticas. Sí que es cierto que la técnica tiene un papel importante dado que permite mostrar que fue realizada por los hombres, pero hace falta diferenciar la técnica del contenido en el plano teórico, ya que luego se alimentan recíprocamente. Para Adorno, la técnica es lo que permite extrapolar el contenido del arte porque remite a los problemas que constituyen la obra, que a su vez son los mismos que se encuentran en la sociedad. La técnica, por tanto, permite organizar las obras para que se adecuen a un fin concreto dado que la finalidad de la técnica es inmanente, lo que quiere decir que está dentro y constituye la propia obra de arte, en contraposición al papel que tiene la técnica en la industria cultural.⁸⁸

Otro de los aspectos que Adorno desarrolla es qué es y cómo se consigue el estímulo sensorial. El desarrollo reciente de la técnica ha provocado que se desdibujen las fronteras entre los diferentes géneros artísticos. Cuando el arte renegó de su parte sensorial porque era incompatible con la parte espiritual, la industria cultural adoptó el estímulo sensorial como un fin en sí mismo y trabajó para planificarlo racionalmente. El reflejo de este proceso, según Adorno, es la disgregación del arte en diversas artes ya que los materiales responden a estímulos sensoriales difusos. Los géneros artísticos buscan una idea de arte a medida que los medios de formación de estos nexos van expandiéndose más allá de lo disponible, estos son sometidos a algo idéntico e integrados dentro del sistema.⁸⁹

Adorno considera que el espíritu al que ya no satisface la apariencia sensorial del arte se independiza y se convierte en algo separado de los materiales y los procedimientos de las obras. Esta tensión provoca que la relación entre el estímulo sensorial y su significado espiritual sea una convención, que es contra lo que se rebeló el arte moderno. Las obras de arte que quitan valor al estímulo sensorial igualmente necesitan de lo sensorial para realizarse. Por tanto, cuanto más insisten las obras en su espiritualización, más se alejan de lo que habría que espiritualizar.⁹⁰ Como puede comprobarse, la presencia de lo estético en lo material es compleja. Mientras el arte se dé por satisfecho con lo estético general, irá solamente dirigido a los diletantes. Por otro lado, si expulsa esta “aura” estética, se convertirá en algo malo. La renuncia al sentido estético supone la renuncia de la copia exterior o interior de las obras de arte.⁹¹

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 368

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 369

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 282-288

⁸⁹ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p. 384

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 382-383

⁹¹ *Ibidem.*, p. 386, 394

El sujeto guarda también un importante papel en la teorización adorniana. Para que el arte pueda constituirse objetivamente, requiere de una mediación subjetiva ya que si el arte es un comportamiento, no puede separarse de la expresión, que sólo puede darse con el sujeto. La obra se presenta como una *tabula rasa* para las proyecciones subjetivas, de manera que la obra se convierte en un vehículo para la psicología del espectador.⁹² Para que las obras de arte puedan ser bien comprendidas, el espectador debe esforzarse y acabar con la capa de comprensibilidad que recubre los productos de la industria cultural. Aquí el espectador debe percibir la extrañeza respecto del mundo ya que es precisamente eso, un momento del arte. Si no se percibe así, no se está percibiendo la obra en absoluto.⁹³

La emancipación del sujeto en el arte supuso la emancipación con respecto a la autonomía del arte. Si el arte ya no tiene que pensar en cómo va a ser percibido, su parte sensorial se traslada a un segundo plano y se convierte en una función del contenido pero no en la función primordial. Es en este momento en que lo sublime se vuelve algo constitutivo del arte. Es en este contexto en que el arte se libera de la noción kantiana de servidumbre y deviene “humano”, porque renuncia a servir.⁹⁴

El espectador desaparece en la obra de arte porque solo quien acepte sus criterios objetivos puede comprender una obra de arte. Los que deciden dejarlos de lado y no preocuparse son meros consumidores. Cuando el sujeto busca la comprensión de las dinámicas y estructuras de la obra, se introduce en ella olvidándose de sí mismo y comprendiendo la objetividad de la obra.⁹⁵ Adorno propone que como los sentimientos que genera la obra de arte son extraestéticos, que la actitud de conocimiento debe alejarse del sujeto para que así no condicione con su subjetividad. Al realizar esta acción, el sujeto retorna a la obra como sujeto “transestético”, tal y como lo define Adorno, porque cuando el espectador se entrega a la obra, la verdad de ésta se presenta como la propia verdad del sujeto. Para el teórico, cuando se da esta situación se muestra el instante supremo del arte. Esta teoría parece asimilarse a las teorías de lo sublime formuladas por Kant.⁹⁶

La relación auténtica con la obra de arte requiere de un acto de identificación con el sujeto. Este acto no debe consistir en el sujeto volcándose en la obra para conseguir así reafirmar su persona sino todo lo contrario; el sujeto debe abrirse a la obra y someterse a su disciplina, no esperar que la obra le dé algo. Según Adorno, las obras parece que son simplemente continentes de las sensaciones de los espectadores porque se han convertido en artefactos. Pero cuando una obra de arte le abre los ojos al contemplador es cuando expresa algo objetivo. Este mensaje objetivo que no es proyectado por el espectador, sino que proviene de la propia obra, tiene su modelo en la naturaleza.⁹⁷

⁹² ADORNO, Theodor. *Teoría estética...* op. cit., p. 31, 63

⁹³ *Ibidem.*, p. 245

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 261

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 351-352

⁹⁶ *Ibidem.*, p. 356

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 363-364

El arte cada vez cristaliza en algo nuevo pero, según Adorno, su contenido de transformación no es exageradamente alto, lo que provoca que el mito de la creación y la creatividad artística se desmorone y el artista no sea visto como el gran creador. El artista, por tanto, se muestra como el ejecutor de una realidad colectiva del espíritu y según el teórico, es durante este proceso que la participación del artista desaparece. Esta situación demuestra que las obras de arte son más que simplemente artefactos porque su deseo de ser así y no de otra manera va en contra del carácter de artefacto propio de la industria cultural.⁹⁸

1.2.2 El contenido de verdad en la obra de arte

A continuación, me dispongo a analizar algo estrechamente relacionado con el apartado anterior, se trata del contenido de verdad. El objetivo es definir sus características y ver cómo actúa en la obra de arte. Adorno define el contenido de verdad de las obras de arte como la “resolución objetiva del enigma de cada una de ellas.” El propio enigma ya remite al contenido de verdad precisamente porque reclama una solución. El contenido de verdad no debe confundirse con la lógica de la propia obra, ni con la idea entendida tal y como la planteaba la filosofía tradicional, ni tampoco con la idea subjetiva del artista, es decir, su intención. Este contenido de verdad solamente puede obtenerse a partir de la reflexión filosófica. La filosofía y el arte convergen en el contenido de verdad de la obra de arte, porque la verdad de la obra de arte es justamente la verdad del concepto filosófico. De esta manera, Adorno consigue encontrar una manera para justificar la existencia de la estética. El contenido de verdad no puede identificarse fácilmente, sino que está mediado, es decir que en él interviene el contenido espiritual constituido a partir de un fenómeno sensorial.⁹⁹

El arte auténtico del pasado hoy debe ocultarse porque su contenido de verdad ya no tiene sentido. Aun así, Adorno considera que una sociedad liberada de la barbarie de la industria cultural podría recuperar esta herencia, porque lo que fue verdadero puede recuperar su sentido si las condiciones que lo desacreditaron cambiasen. Se aprecia, por tanto, que en la estética, el contenido de verdad y la historia están estrechamente ligados,¹⁰⁰ así que no se puede pensar el contenido de verdad como algo abstracto, dado que interviene el sujeto, y que las obras imprimen experiencias históricas en su configuración, cosa que se consigue a través del hombre.¹⁰¹

El momento histórico es constitutivo de las obras de arte, así que Adorno se posiciona a favor de aquellas obras que se dejan impregnar del contexto histórico sin creerse superior a ellas. Siguiendo esta línea, el teórico discrepa sobre la idea burguesa de que las obras antiguas se comprenden mejor que las actuales. Él considera que precisamente porque el contenido de las obras y su carácter histórico es más cercano, el espectador actual tiende a comprender mejor las obras coetáneas a él. Aun así, considera que aquellas obras

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 358

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 174 -177

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 61-62

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 374-376

que se repiten hasta la saciedad, o cuya interpretación es incomprensible objetivamente, han olvidado el objetivo de crear tensión en el mundo del arte. Según Adorno éste es el problema del arte contemporáneo.¹⁰²

Como cada obra de arte tiene materiales heterogéneos al sujeto, el contenido de verdad no se agota en la obra, sino que necesita del sujeto como ejecutor, pero a la vez remite más allá de él por su relación con lo inmanente.¹⁰³ De esta manera, el contenido de las obras de arte es la relación del qué con el cómo. Se convierten en obras de arte por su contenido pero requieren del cómo, que es su lenguaje particular. Si éste se unificara y fuera todo igual, la obra de arte devendría un objeto de la industria cultural.¹⁰⁴ Por otro lado, el contenido de verdad puede encontrarse incluso en las obras en que la ideología tiene un peso importante, pero cuando una obra se convierte en un bien cultural, su contenido de verdad se vacía.¹⁰⁵ La estética consigue reflejar la crítica social de la ideología de las obras de arte. Aun así, la ideología y la verdad del arte no están separadas estrictamente. Cuando la sociedad marca mucho al arte, éste se polariza en ideología y protesta. Por otra parte, la continua protesta también daña al arte y a su razón de ser haciendo que la ideología del arte se reduzca a una copia pobre de la realidad.¹⁰⁶

El arte sabotea la falsa pretensión de realidad del mundo dominado por el sujeto que es el mundo de las mercancías. Es entonces cuando cristaliza su contenido de verdad, que da importancia a la realidad a través de imponer la apariencia (la realidad de la obra de arte) que sirve como verdad.¹⁰⁷ El arte va hacia la verdad, pero como no cuenta con ella de antemano, la verdad se convierte en el contenido del arte. Para Adorno, el arte puede definirse como conocimiento mediante su relación con la verdad, ya que el arte la conoce cuando ésta aparece en él. Aun así, no podemos pensar que esta verdad es el reflejo de un objeto.¹⁰⁸ Finalmente, Adorno añade que el contenido de verdad está mediado por la configuración, no está al margen de ella, aunque tampoco es inmanente a ella ni a sus elementos. Esta mediación puede construirse a partir de la técnica, que conduce a la objetividad de la cosa, garantizada por la configuración y que se descubre como el propio contenido de verdad. El contenido de verdad resulta de la relación dialéctica entre el dominio de algo natural o material y lo dominado, que encuentra su lenguaje a partir del principio dominador.¹⁰⁹

1.2.3 Arte y sociedad, autonomía o relación con el medio social

Habiendo trabajado en profundidad la naturaleza de la obra de arte, puedo ponerla en diálogo con el medio social y analizar de qué manera Adorno concibió esta relación. Según Adorno, la cultura se ha vuelto ideológica porque a través de la apariencia de importancia y autonomía, oculta que ya no es más que un

¹⁰² *Ibidem.*, p. 244

¹⁰³ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p. 385

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 387

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 302

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 308-309

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p. 369

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 373

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 377

apéndice del proceso social regido por el monopolio. En su obra *Crítica de la cultura y la sociedad I*, Adorno analiza el papel del arte en la sociedad a través de lo que él llama “tesis sobre sociología del arte”. Lo primero que apunta es que no se puede limitar solamente al estudio del impacto de las obras de arte en la sociedad. Según el teórico, el impacto de la obra de arte no es algo absoluto que pueda determinarse en su totalidad remitiendo a los receptores sino que también depende de los mecanismos de difusión, del control social y de la estructura social en que se puedan establecer nexos de impacto. También afirma que la cuestión del arte y todo lo que se refiere a él es un fenómeno sociológico. Considera que si las obras de arte no obtienen un relevante impacto social se convierten en *fait* sociales, mientras que las obras autónomas son aquellas que protestan contra la recepción social de ellas mismas.¹¹⁰

Adorno rápidamente advirtió el doble carácter del arte. Por un lado era algo autónomo, pero por el otro quedaba definido como *fait* social.¹¹¹ Estas dos esferas se comunican en la zona de autonomía del arte. Aunque quieran renegar de su vínculo con lo social, las obras de arte son respuestas a los interrogantes que les llegan desde fuera, es decir, desde la sociedad. De esta manera, los antagonismos que no quedan resueltos en la sociedad retornan a las obras de arte como los problemas inmanentes de la forma. Las relaciones de tensión, por tanto, cristalizan en las obras de arte y se muestran en la realidad al emanciparse. El carácter social se impone al autónomo ya que el arte está mediado por la estructura social dominante.¹¹² Socialmente, Adorno define la posición del arte como aporética dado que si cede con su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad, pero si permanece para sí, se integra como un sector más de la industria cultural.¹¹³ Es cierto que antes de la emancipación del sujeto, el arte era algo social. Su autonomía se consiguió gracias a la consciencia burguesa de libertad. Así que la burguesía integró el arte de forma mucho más completa que cualquier sociedad anterior.¹¹⁴

El arte no es social por su modo de producción, basado en las relaciones productivas, ni por el origen social de su contenido. Se vuelve social por su contraposición a la sociedad, pero esa posición no la adopta hasta que deviene autónomo, porque el arte autónomo critica a la sociedad solo con existir, está en su naturaleza, dado que si pierde su resistencia social se cosifica y se convierte en una mercancía de la industria cultural. Aun así, se puede apreciar que cuanto más en serio se toma el arte su oposición a la realidad existente, más se asemeja a la realidad de la que pretende alejarse.¹¹⁵ A pesar de ello, según Adorno la función social de las obras de arte es precisamente su falta de función. Como se oponen a la realidad manipulada por el monopolio, de forma negativa muestran un estado en que lo existente ocupa su lugar correcto.¹¹⁶ El arte conoce su doble naturaleza y sabe que pedir autarquía supone su esterilidad; de esta manera, por el bien de su autoconservación, el arte desea abandonar su ámbito, porque tal y como añade Adorno, el arte no es social

¹¹⁰ ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p. 321-323

¹¹¹ Se refiere a un hecho social, en relación y diálogo con la sociedad que lo ha generado.

¹¹² ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p.15

¹¹³ *Ibidem.*, p. 331

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 297

¹¹⁵ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración... op. cit.*, p. 181

¹¹⁶ ADORNO, Theodor. *Teoría estética... op. cit.*, p. 298-300

solamente por su relación de crítica y oposición a la sociedad que lo engendra, sino que a su vez, la sociedad se incluye en el arte hasta en su forma más concreta. En la medida en que el arte se construye a partir de lo subjetivo, lo social se adentra en él de manera irreversible.¹¹⁷

El final del arte proclamado ya por Hegel y otros intelectuales radica en la idea de la funcionalidad del arte. Para Kant, la función del arte en un mundo completamente funcional es justamente su carencia de función. Se establece una paradoja porque según Adorno el arte se opone a la idea del arte por el arte alejándose del reino de la belleza que el teórico asimila con lo *kitsch*. Para él, el arte acoge elementos dispersos de la empiria y los reúne mediante la transformación en un ser que no es. De esta manera, se confirma la teoría adorninada de que el arte no es libre ni siquiera donde se muestra como tal protestando.¹¹⁸ Las obras de arte exponen las contradicciones como un todo. Estas contradicciones afectan al sujeto porque no las ha creado él, y ésta es la verdadera supremacía de la obra de arte. El sujeto solamente puede desaparecer en el objeto estético porque está mediado por el propio objeto pero a la vez producen una reacción en el sujeto. Se aprecia que la obra es permeable a las relaciones de tensión de fuera de la propia obra. Estas tensiones no se copian en la obra sino que son lo que la crean constituyendo así el concepto estético de forma.¹¹⁹

Puede apreciarse que la relación que define Adorno es compleja y llena de matices, esto provoca que la reflexión en torno a la tensión entre la industria cultural y el arte autónomo no se establezca en términos maniqueos. La teoría adorninana reconoce que el arte autónomo nunca fue completamente libre de la autoridad de la industria cultural porque, como se ha dicho anteriormente, su autonomía no es algo estable, sino algo que debe ir conquistándose poco a poco dado que varía con el tiempo. Además, esta libertad siempre va conformándose al hilo del dominio que la generalizó, así que, aunque pequeño, un vínculo con el monopolio siempre estará presente. Por otro lado, no se puede olvidar que el arte siempre tiene una de sus caras orientadas hacia la sociedad, dónde puede proyectar el dominio que tiene interiorizado.¹²⁰ El punto en el que la obra de arte se tiene a sí misma como obra autónoma ya no funciona porque la autonomía obtenida confirma su cosificación y le retira su condición de obra de arte abierta. La obra de arte, por tanto, se mueve en una antinomia y es que el arte abierto es incompatible con la perfección que lo acercará a su ser-en-sí, a saber, su autonomía.¹²¹

Es importante tener en cuenta el papel del impacto cuando se analiza la relación del arte con la sociedad. Mientras que para la industria cultural el impacto es un elemento muy importante para la captación del espectador, en el caso de las obras de arte autónomas se convierte en un elemento secundario. Las obras son algo espiritual, cognoscible y determinable. El contenido social es inmanente en la obra de arte e, inconscientemente, este contenido social proyectará un impacto concreto en la sociedad que la consuma.¹²²

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 410

¹¹⁸ *Ibidem.*, p. 422-424

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 428

¹²⁰ *Ibidem.*, p.31

¹²¹ *Ibidem.*, p. 388

¹²² ADORNO, Theodor: *Crítica de la cultura y la sociedad I... op. cit.*, p. 323-326

Que la obra se vuelva indiferente no se debe solo a que ha disminuido su poder de agitación, sino que cuando una obra se vuelve inmanente, también decrece su poder de fricción social. Las obras son críticas en el momento de su aparición, pero luego se neutralizan debido al cambio de situación. Con el devenir histórico pierden el carácter crítico porque ha cambiado el contexto, este es el precio social de la autonomía estética. El arte se convierte en el esquema de la praxis social. Mientras la sociedad se integra en el arte, éste sufre el mismo proceso dado que tiene en sí la tendencia a su socialización e integración social.¹²³

Para Adorno, la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla en la recepción, sino en el proceso previo de producción ya que las reacciones humanas están mediadas por el conjunto de la sociedad y no se refieren inmediatamente a la propia obra.¹²⁴ Las luchas sociales y las relaciones de clases dejan su huella en las estructuras de las obras de arte, de manera que las obras de arte toman una postura política que las perjudica en su elaboración y en su contenido de verdad social. El partidismo es malo para el arte, ya que las obras y sus artistas deben arrojar luz sobre las antinomias sociales y visibilizarlas a través de su cristalización en las obras de arte. La inmanencia de la sociedad en la obra de arte es la relación social esencial del arte. El contenido social de arte se encuentra en la individuación, es decir en los individuos. La esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación de las obras.¹²⁵

La consciencia burguesa quiere un arte que sea cómodo y no vinculante para ocupar su tiempo libre. Esto provoca que el arte despliegue lo que Adorno define como el “momento de ficción”, que es su carácter de apariencia en la sociedad burguesa. El concepto crítico de la sociedad propio de las obras de arte auténticas, es incompatible con lo que la sociedad tiene que pensar de sí misma para continuar siendo la consciencia dominante.¹²⁶

El estilo juega un importante papel en el arte y en su relación con la sociedad que analiza Adorno. Es el resultado de la confrontación con la tradición. El concepto de estilo difiere según se encuentre en una obra de arte o bien en un producto de la industria cultural. Según Adorno, en la industria cultural el “estilo auténtico” se convierte en un equivalente estético del dominio. Es decir, que actúa igual que el monopolio pero en el ámbito de lo estético. El concepto de estilo, como algo de gran coherencia estética, es una apreciación romántica según el teórico de la Escuela de Fráncfort. El estilo refleja la violencia social, pero no fueron los artistas los que crearon el estilo, sino que lo acogieron en sus obras como una verdad negativa porque suponía la parte expresiva de éstas; el estilo aportaba a las obras una expresión sin la cual su existencia hubiera pasado desapercibida. Por tanto, el estilo deviene la herramienta que tiene el arte para expresar el sufrimiento. En la industria cultural, en cambio, el estilo supone la absolutización de la imitación, lo que provoca que obediencia a la jerarquía social y por tanto el dominio del monopolio.¹²⁷

¹²³ ADORNO, Theodor. *Teoría estética...* op. cit., p. 280-281, 302

¹²⁴ *Ibidem.*, p. 301

¹²⁵ *Ibidem.*, p. 307

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 311

¹²⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración...* op. cit., p. 170-171

La obra de arte autónoma tiene un importante papel también en la sociedad y es que su postura respecto a la privación era diametralmente opuesta a la que sostenía la industria cultural. La obra de arte trabajaba la sublimación estética, según la cual se representa la plenitud del objeto a través de su misma negación. Mientras tanto, la industria cultural no sublimaba, sino que reprimía y el mejor ejemplo es el Código Hays.¹²⁸

Respecto al artista, según Adorno, encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado a las normas que dicta el monopolio sobre las relaciones de producción.¹²⁹ A pesar de eso, cuando durante la producción reacciona contra su propia realidad, obedece inconscientemente a algo social general.¹³⁰ Después de la era de la autonomía, la situación de los artistas en la sociedad vuelve a ser heterónoma. La supresión de la división del artista como sujeto estético y como persona empírica demuestra que la distancia entre la obra de arte y la empiria ha decrecido sin que el arte haya vuelto a ser del todo autónomo.¹³¹

2. Múltiples Adornos. Límites y crítica de sus teorías

Muchos autores, tanto teóricos del arte como de otras ramas del conocimiento, han abordado la figura de Adorno ya sea para reafirmar sus postulados, criticarlos ferozmente o simplemente comprenderlos con mayor profundidad y adoptar una postura crítica para con su persona. Este segundo apartado pretende profundizar en la visión de Adorno no solamente desde una perspectiva hermenéutica. Se citarán autores que han hecho un esfuerzo por estudiar a Adorno desde una perspectiva histórica, lo que situará al teórico en un marco concreto, tanto en relación con los acontecimientos históricos de la primera mitad del siglo XX, como en el marco de producción teórica que fue el Instituto de Investigación Social con la teoría crítica. A su vez, se recogerán autores que presentan una visión analítica de las teorías adornianas así como de sus producciones teóricas más importantes, como son *Teoría estética* y *Dialéctica de la Ilustración*, dos pilares fundamentales para la constitución de la primera parte del trabajo, dado que en estas dos obras se encuentra gran parte del contenido teórico y reflexivo de Adorno respecto a la autonomía del arte y la industria cultural. La razón por la cual este apartado se encuentra al final del trabajo obedece a la voluntad de no condicionar mi aproximación a Adorno a partir de las ideas de otros autores. Como se ha mencionado en la introducción, la primera parte del trabajo busca una aproximación hermenéutica a la figura de Adorno. Es en este segundo bloque donde pretendo enriquecer mi trabajo con el de otros autores dado que soy consciente de que la lectura siempre puede ser más profunda y analítica.

En este análisis de autores que trabajan tanto la figura de Adorno como sus teorías, he podido establecer diversas tipologías que articularán el desarrollo del apartado. La primera de ellas es una aproximación analítica y formal a los textos de Adorno para comprender la dificultad que entraña su lectura. A su vez se hará también una revisión de *Teoría estética* y *Dialéctica de la Ilustración* dado el peso que tienen en el

¹²⁸ *Ibidem.*, p. 179

¹²⁹ ADORNO, Theodor. *Teoría estética...* *op. cit.*, p. 65

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 305

¹³¹ *Ibidem.*, p. 334

desarrollo del trabajo. A continuación, desde una visión más histórica, se buscará enmarcar a Adorno en la aparición de la teoría crítica y se debatirá la presencia e influencia de Marx y Freud en esta teoría. Seguidamente, desde una visión más hermenéutica, pero crítica a su vez, se analizarán y pondrán en cuestión algunos conceptos adornianos como son la división maniquea entre el arte autónomo y la industria cultural, el papel e importancia del arte autónomo y su relación con la sociedad y, finalmente, la estructura de la industria cultural. La elección de estos conceptos tiene por objetivo enriquecer mi análisis anterior pero desde una nueva perspectiva. La lectura de estos autores, y no solamente de Adorno, sino de teóricos previos y contemporáneos me permite ver un nuevo enfoque de estos conceptos que no responde en exclusiva a la lectura de los textos. Finalmente, me gustaría recordar que las interpretaciones tipológicas no se agotan en las elegidas para este trabajo, sino que mi selección responde a la voluntad de enriquecer y dar una visión lo más completa posible de unos conceptos que considero claves en el desarrollo intelectual de Adorno.

A continuación se expondrán, organizados en diversas tipologías de análisis, los conceptos trabajados a partir de la lectura que otros autores han hecho de la obra de Adorno. El objetivo, por tanto, es conseguir una visión más completa y profunda de las tesis adornianas.

2.1 Adorno y sus escritos. Naturaleza de su pensamiento y sus obras

Los que han leído Adorno saben que no es una tarea fácil, porque tal y como indica Mercè Rius, su obra a veces se ha comparado con una maraña conceptual de ámbito únicamente teórico. Otros lectores lo han considerado “esteticista” y reafirman la distancia que separa los textos adornianos de la realidad. Rius toma como cierta esta visión esteticista pero prefiere denominarla “conducta estética” porque de esta manera implica una distancia tanto del objeto externo como del propio sujeto. Puede advertirse que las definiciones no abundan en los textos adornianos, por el contrario, las conceptualizaciones suelen encontrarse diseminadas en sus textos y aparecen en más de una ocasión para darles un matiz nuevo y una nueva connotación. Además, también abunda el uso de aporías y paradojas.¹³²

Douglas Kellner considera que Adorno es un pensador contradictorio, alguien que anticipa algunas tendencias que luego serán clave en el pensamiento contemporáneo, al mismo tiempo que se posiciona firmemente en contra de otras actitudes intelectuales contemporáneas que también tenían mucho peso.¹³³ Su trabajo se caracteriza por la estrecha relación establecida entre la teoría social y la crítica a la cultura así como su habilidad para contextualizar la cultura a través de los hechos sociales. Para Asunción Herrera, la vida y obra de Adorno giran en torno a la Segunda Guerra Mundial, uno de los sucesos más cruentos de la historia occidental. Uno de los objetivos del teórico será, por tanto, descubrir cuál ha sido este mal y la denuncia de sus causas.¹³⁴

¹³² RIUS, Mercè. *T. W. Adorno, del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Editorial Laia, 1985. p. 13-15

¹³³ KELLNER, Douglas. “Theodor W. Adorno and the Dialectics of Mass Culture” en RUBIN, Andrew. *Adorno: A critical reader*. Massachusetts: Blackwell, 2002. p. 86-109. p. 86

¹³⁴ HERRERA GUEVARA, Asunción. *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno. Cómo leer a Kierkegaard y Adorno*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L, 2005. p. 89

La presencia en la obra de Adorno de la tradición dialéctica alemana es importante y determina su obsesión metodológica y moral, que le lleva a no cerrar en falso las contradicciones teóricas para expresar una racionalidad crítica, libre y liberadora del individuo así como denunciar el carácter alienador e ideológico que posee la reconciliación. El resultado de este proceso, como indica Ramón Mandado, será la creación de un discurso negativo de la dialéctica. El objetivo de este sistema es evitar la crítica maniquea puesto que cada obra tiene unas contradicciones que le son immanentes. Por tanto, el objetivo de Adorno es abrir los sistemas filosóficos para que estos no se agoten en una sola interpretación.¹³⁵

Según Freddy Sosa, precisamente porque la formación de Adorno reside en la estética, aunque en sus textos aparece la ética y una crítica a la razón conceptual, no hay una ontología ni una epistemología expuestas de manera sistemática. El resultado es el aumento de ambigüedad en sus ideas. Sosa se aventura a denominar este tipo de reflexión “de carácter caleidoscópico” y la considera fruto del rechazo de Adorno al totalitarismo por ser un fracaso de la racionalidad ilustrada.¹³⁶ Por su parte, Mandado considera que la “estética de la fragmentariedad” que practica Adorno responde a su oposición a la reificación. El fruto de esta postura es una multitud de textos sobre temas muy diversos y enfocados de maneras muy distintas, en las que puede apreciarse la redundancia en algunos aspectos así como la conclusión, negación y nueva conclusión de una misma idea.¹³⁷

Diversos autores, se han quejado del carácter repetitivo de los textos de Adorno. Martin Jay da dos razones para no exasperarse en su lectura. La primera indica que si el teórico está haciendo una crítica y análisis social, no puede evitar replicar en algunos aspectos la sociedad que quiere cambiar. Es decir, si Adorno se queja de la insistencia con la que la industria cultural bombardea los consumidores con los mismos elementos a diario, sin querer, en su feroz crítica contra esta práctica está siguiendo el mismo sistema. El segundo argumento de Jay para el carácter desordenado y repetitivo de los textos adornianos responde a que quizás sus teorías no son estáticas después de todo. Es necesario entender que Adorno no dedicó sus esfuerzos a resolver las antinomias y paradojas que encontró en sus teorías, sino que las señaló como algo constituyente en sus reflexiones.¹³⁸ Según Lambert Zuidervaart, la metodología usada por Adorno proporciona una lectura cercana e imaginativa que muestra los conflictos sociales a través de destapar los conflictos inherentes en las obras de arte, los textos filosóficos o los fenómenos de la vida diaria. Esta crítica provoca una verdad socio-histórica que probablemente se tuvo en cuenta por el artista.¹³⁹

Con respecto a *Teoría estética*, Beñat Sarasola afirma que es el resultado más importante de la estética de todo el siglo XX. En esta obra se tratan los aspectos esenciales del hecho estético desde el punto de vista teórico. Fruto de esta crítica a los sistemas filosóficos cerrados, se puede apreciar que la reflexión de Adorno

¹³⁵MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno (1903-1969)*. Madrid: Ediciones del orto, 1994. p. 22, 28-29, 50

¹³⁶SOSA, Freddy. “Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno” en *A parte Rei: revista de filosofía n° 17*, 2001, p. 1-15. p. 2

¹³⁷MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno... op cit.*, p. 30-31

¹³⁸JAY, Martin. *Adorno*. Londres: Fontana paperbacks, 1984. p. 162-163

¹³⁹ZUIDERVAART, Lambert. *Aesthetic Theory. The redemption of Illusion*. England: The MIT Press, 1994. p. 5

no es uniforme, sino que puede llegar a tener un carácter circular en que vuelve sobre los mismos temas, tratados desde otra perspectiva y ligados a nuevos campos del conocimiento. En la obra de Adorno, afirma Sarasola, se puede apreciar la vertiente fuertemente crítica del pensamiento adorniano que no implica solamente la reflexión sobre arte, sino que también se ve obligada a reflexionar sobre la época de crisis en que se encuentra. Es a partir de esta crisis que todas las afirmaciones que se hacen son variables y mutables. Es necesario tener esto en cuenta para comprender que las afirmaciones de Adorno no tienen por qué ser completas ni definitivas.¹⁴⁰

Sosa explica el carácter fragmentario de *Teoría estética* basándose en su proceso de escritura. Aunque fue publicado póstumamente en 1970, los primeros escritos datan de 1956 y la primera versión está fechada en 1961. Como no está construida de forma lineal, empezando por unas hipótesis que se desarrollan hasta llegar a la conclusión, la teoría puede compararse con una constelación, en la que es difícil establecer un orden entre los diferentes discursos.¹⁴¹ La postura de David Roberts frente a *Teoría estética* es bastante crítica; considera que con esta obra no consigue aportar nada nuevo que no hubiera tratado ya en sus escritos previos. Al mismo tiempo, cree que establece un flujo de reflexión circular inacabable e inconcluso.¹⁴²

Geyer afirma que en *Teoría estética*, Adorno plantea el concepto de obra de arte como un elemento cuya determinación surge del contexto de dolor de la historia, fruto de los recientes acontecimientos históricos. Esta reflexión teórica pretende ver de manera uniforme la obra de arte y el dolor. Para Geyer, Adorno define la auténtica obra de arte como aquella que es “consciente de sus padecimientos.” Como ahora se considera que la obra de arte es reflejo de la relación en que se encuentran las relaciones de producción, se confirma la idea de la obra de arte como conciencia de los padecimientos de la sociedad.¹⁴³

Zuidevaart apunta que los procedimientos y categorías que Adorno utiliza ya los ha usado en sus previos escritos sobre el arte. A la vez, afirma que el sentimiento pesimista y de tragedia es inherente a la obra. Acredita la obra como el último testamento de un “marxista hegeliano que se alejó tanto de Marx como de Hegel para convertirse en un judío alemán que escribió diversos trabajos en el exilio americano”.¹⁴⁴ Por su parte, Fredric Jameson considera que en *Teoría estética* aparece la cuestión sobre si es realmente necesaria una filosofía estética porque este tipo de pensamiento puede haberse convertido en contradictorio e imposible en la contemporaneidad de Adorno. Jameson también apunta la distinción adorniana entre el arte en general y la experiencia generada a partir de las obras particulares. Es en este espacio de diferencia dónde puede desarrollarse la crítica teórica de Adorno.¹⁴⁵ Finalmente, la visión crítica de Marc Jimenez confirma que en algunos pasajes de la obra, Adorno se limita con frecuencia solamente a la denuncia pero, por otro lado, excusa al teórico diciendo que debía negarse a proponer una solución a un problema que por aquel

¹⁴⁰ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op cit.*, p.8, 10, 17

¹⁴¹ SOSA, Freddy. “Autonomía y Sociedad... op cit.”, p. 7

¹⁴² ROBERTS, David. *Art and Enlightenment. Asthetic theory after Adorno*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991. p. 59

¹⁴³ GEYER, Carl Friedrich. *Teoría crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*. Barcelona: Editorial Laia S.A., 1985. p. 149-150

¹⁴⁴ ZUIDERVAART, Lambert. *Aesthetic Theory... op cit.*, p. 9

¹⁴⁵ JAMESON, Fredric. *Late marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. Londres: Verso, 1990. p. 128-129.

entonces no tenía solución para Adorno. En compensación, *Teoría estética* es una denuncia del “sufrimiento” de la época sin identificarla con una ideología concreta.¹⁴⁶

Aunque cuando fue publicado por primera vez tuvo un éxito escaso, Sarasola confirma que *Dialéctica de la Ilustración*, coescrita por Adorno y Horkheimer, fue uno de los textos fundacionales de la noción de industria cultural y de la cultura de masas.¹⁴⁷ El libro no fue escrito hasta su exilio en Estados Unidos en la década de los 30 y 40 del siglo XX. Allí pudieron experimentar en primera persona el alzamiento de la sociedad de consumo y el poder que tenían los sistemas comerciales, así como el auge de la prensa, la radio y el cine como formas de cultura dominantes.¹⁴⁸ Afirman que fue la reproductibilidad técnica la que provocó el cambio de importancia del valor de culto al valor de exposición.¹⁴⁹ Su análisis se basa en el estudio de las relaciones dialécticas que se establecen entre los fenómenos artísticos y el sistema social que les nutre.¹⁵⁰

La particularidad del texto reside en estar escrito por unos europeos exiliados en Estados Unidos y sorprendidos por el contacto con la democracia y, en particular, por la novedad de las formas sociales y culturales, ajenos a la lucha fraguada en Europa entre las clases populares y las estructuras de lo que Jameson denomina el *ancien régime*. La originalidad de Adorno y Horkheimer fue unir este contexto en el que se encontraban con el alzamiento nazi así como haber insistido hasta la saciedad en la relación entre la industria cultural y el fascismo. A su vez, estas críticas pueden devenir también críticas del sistema capitalista dado que identifican la cultura de masas con las mercancías.¹⁵¹ La misma visión la sostiene Sarasola, que considera que esta relación puede establecerse por el contexto histórico en que se concibió *Dialéctica de la Ilustración*. Adorno entendía el fascismo como un sistema que somete al individuo acabando con su libertad y alienándolo. Estas mismas características son las que otorga a la industria cultural.¹⁵²

El término de “industria cultural” aparece por primera vez en esta obra. Los autores quieren diferenciarlo del arte creado por los sujetos porque consideran que el tipo de producción que critican viene impuesta y administrada desde “arriba”, es decir, desde el monopolio, que ejerce un adoctrinamiento y control social. El propio concepto entraña una ironía propia del estilo de la teoría crítica, ya que cultura aparece como algo valorado tradicionalmente y que siempre ha sido opuesto a la industria por promover la creatividad individual.¹⁵³

En *Dialéctica de la Ilustración* se ejerce una fuerte crítica a la industria cultural poniendo de relieve el poder de las grandes corporaciones y sus instrumentos de productividad, que contribuían a la extinción de la

¹⁴⁶ JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op cit.*, p. 147

¹⁴⁷ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op cit.*, p. 116-118

¹⁴⁸ KELLNER, Douglas. “Theodor W. Adorno and... op cit.”, p. 93

¹⁴⁹ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op cit.*, p. 116-118

¹⁵⁰ MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno... op cit.*, p. 22

¹⁵¹ JAMESON, Fredric. *Late marxism. Adorno... op cit.*, p. 139-140.

¹⁵² SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo: la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*. Director: Robert Caner-Liese. Barcelona: Universitat de Barcelona Facultat de Filologia, 2014. p. 126

¹⁵³ KELLNER, Douglas. “Theodor W. Adorno and... op cit.”, p. 94

individualidad. Adorno sospechaba que bajo la apertura de los mercados y la expansión del dominio publicitario había una lógica de absorción de excedente, propia del capital monopolista, en la que no se tenían en cuenta los deseos del espectador. Los autores proponen que a partir de esta situación se genera una ideología que esclaviza al consumidor y les extingue como individuos particulares.¹⁵⁴ A la vez, Adorno y Horkheimer muestran cómo la sociedad de masas y la industria cultural excluyen a aquellos sujetos que no se someten a la uniformidad del sistema capitalista.¹⁵⁵

Roberts afirma que la visión diabólica que Adorno hace del progreso es fruto del fatalismo que imprime en su dialéctica en relación a la Ilustración. El autor afirma que el fatalismo proviene de la trágica situación acaecida en Auschwitz, pero aun así, considera que Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* construyen una teoría errónea por generalizar la construcción del hombre como la historia de la dominación por parte del monopolio.¹⁵⁶ Autores como Zuidervaart consideran que en el capítulo dedicado a la industria cultural, Adorno desarrolla un estilo cercano a Hegel, junto con una adopción de las categorías freudianas así como posturas de diversos críticos de la cultura, como Nietzsche u Oswald Spengler.¹⁵⁷

2.2. Tipologías de análisis

Habiendo presentado una visión crítica y analítica del tipo de escritos y del pensamiento filosófico de Adorno, me dispongo a recoger las aproximaciones que diversos teóricos han hecho a sus tesis. Para ello, he establecido diversas tipología de análisis entre las que se incluye una tipología más analítica para descubrir cual fue la influencia real de Marx y Freud en la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort, y especialmente en Adorno, y diversas tipologías que vuelven a tratar la dicotomía entre el arte y la industria cultural desde perspectivas nuevas y tomando en consideración nuevos factores para enriquecer la lectura presentada anteriormente.

2.1.1. Marx y Freud en la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort

En 1923 se fundó el instituto de Investigación Social de la mano de un grupo de filósofos judeo-alemanes. Su objetivo era hacer un análisis social a partir de los métodos marxistas. Cuando Horkheimer llegó a la dirección del instituto, adoptaron también las visiones del psicoanálisis y de las teorías de Heidegger. Cuando se alzó el nacionalsocialismo, el Instituto fue clausurado en Alemania y se vieron en la obligación de trasladarse a Estados Unidos, donde recibieron la influencia de la sociología norteamericana. Al final de la Segunda Guerra Mundial, el Instituto regresó de nuevo a Alemania.¹⁵⁸ Lo que comenzó siendo un conjunto de investigaciones sociales de carácter interdisciplinar se convirtió, en los años de la Segunda Guerra

¹⁵⁴ PLA VARGAS, Lluís. *Consumo, identidad y política*. Director: José Manuel Bermudo Ávila. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultad de Filosofía, 2012. p. 113-115.

¹⁵⁵ HERRERA GUEVARA, Asunción. *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno... op cit.*, p. 93

¹⁵⁶ ROBERTS, David. *Art and Enlightenment... op cit.*, p. 63

¹⁵⁷ ZUIDERVAART, Lambert. *Aesthetic Theory... op cit.*, p. 6

¹⁵⁸ MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno... op cit.*, p.19-20

Mundial y siguientes, en una reflexión profunda sobre la condición humana. El resultado fue un tinte pesimista a las teorías críticas que realizaron Adorno y sus compañeros.¹⁵⁹

No puede concebirse la teoría crítica de Adorno como un sistema filosófico completo y preestablecido a la manera de Kant o Hegel porque, de hecho, parte de sus teorías luchan contra esta concepción de la filosofía. Los pensadores de esta corriente se caracterizan por pensar el hecho estético siempre en relación a otros ámbitos como las fuerzas productivas, siguiendo la influencia de Marx, pero también con las instituciones, el poder o la sociedad, como es el caso de Adorno. Adorno, junto con los otros pensadores del Instituto de Investigación Social, la posterior Escuela de Fráncfort, trata de averiguar qué clase de relación se establece entre el arte y la sociedad, así como la función de éste.¹⁶⁰ La teoría crítica afirma su carácter de denuncia, ya que lo que pretende es mostrar los engranajes que articulan la sociedad así como emprender un análisis crítico y riguroso de la razón instrumental en la que, según Marc Jimenez, se confunden la racionalidad de los medios técnicos y la racionalidad del poder.¹⁶¹

Para Francisco Serra Caballero, lo que sería la posterior Escuela de Fráncfort sentó las bases materialistas de la crítica histórico-social de la comunicación. A su vez, fue el primer esfuerzo de crítica filosófica y cultural en relación a los medios de comunicación de masas.¹⁶² Geyer apunta el carácter marcadamente histórico-situacional de la teoría crítica, lo que le permite hacer unos análisis en los que la historia está muy presente, dejando más de lado lo meramente biográfico.¹⁶³ Por su parte, Jimenez considera la teoría crítica como una teoría de la sociedad y una crítica ideológica de la sociedad industrial en la estela del marxismo occidental y que constituye tanto una crítica como una interpretación de Marx. Es una crítica porque el concepto de Ilustración incluye la ideología, la técnica, la economía y el poder prolongando la crítica social. Es una interpretación porque los representantes de la Escuela de Fráncfort aplican la dialéctica marxista a la realidad histórico-social actual afirmando la necesidad de acabar con las estructuras existentes.¹⁶⁴

En diversas ocasiones se piensa en la teoría crítica como una síntesis entre las teorías del marxismo y del psicoanálisis; pero tal y como afirma Mercè Rius, es absurdo pensar que Adorno quiso conciliar estos dos pensamientos. Sí que es cierto que se establece una relación dado que la investigación psicológica puede ayudar a discernir algunos comportamientos sociales que posteriormente tendrán consecuencias históricas, pero quedarse en esta única apreciación es hacer una lectura superficial.¹⁶⁵ Diametralmente opuesta es la visión de Sarasola, para quien una de las particularidades del pensar adorniano es la conjunción del pensamiento marxista con el freudiano, algo poco común en la época.¹⁶⁶ Es obvia la relación que se establece

¹⁵⁹ HERRERA GUEVARA, Asunción. *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno... op. cit.* p. 88

¹⁶⁰ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op. cit.*, p. 8-9

¹⁶¹ JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. p. 23

¹⁶² SIERRA CABALLERO, Francisco. "Teoría crítica y comunicología. El legado de la Escuela de Frankfurt" en *Constelaciones, Revista de teoría crítica* n° 3., 2011. p. 349-356. p. 350

¹⁶³ GEYER, Carl Friedrich. *Teoría crítica: Max... op.cit.*, p. 5

¹⁶⁴ JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op. cit.*, p. 22

¹⁶⁵ RIUS, Mercè. *T. W. Adorno, del... op. cit.*, p. 36

¹⁶⁶ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op. cit.*, p. 130

entre Adorno y las teorías marxistas, pero aunque esta pueda parecer clara *a priori*, diversos autores han profundizado sobre su naturaleza. Según Rius, las visiones tan teóricas de Adorno fueron vistas con malos ojos por los marxistas más ortodoxos. Adorno se refugia en una vertiente más teórica porque se niega a aceptar el predominio de los medios sobre los fines, que es en lo que la sociedad capitalista está inmersa fruto del cultivo de la productividad como fin en sí mismo. Por otro lado, su visión aséptica no se contradice con la reflexión teórica que sí que hace de la praxis dado que para Adorno, la teoría y la praxis no se excluyen porque ésta es un concepto teórico en definitiva y la teoría una modalidad práctica a su vez.¹⁶⁷

Para Ramón Mandado, las teorías propuestas por lo que ahora se conoce como la Escuela de Fráncfort supusieron un revulsivo de la tradición crítica del marxismo cuando este empezaba ya a quedar enquistado. El resultado fue un apartamiento progresivo de las tendencias marxistas, y la mejor prueba de ello es que no hicieran de la estructura económica el centro de sus análisis sociales, que no vieran clara la relación entre praxis y teoría que promovía el marxismo o que mostraran su escepticismo frente a la idea de que el sujeto histórico pudiera establecer una sociedad racional.¹⁶⁸

Aunque Kellner afirma que Adorno y Horkheimer cuestionan fuertemente el planteamiento marxista y desarrollan una alternativa teórica y filosófica para la sociedad en *Dialéctica de la Ilustración*, no puede obviarse el hecho de que su lectura de la industria cultural proporciona una lectura neomarxista que ayuda a explicar por qué la industria cultural reproduce los modelos de las sociedades capitalistas y por qué las revoluciones socialistas no tuvieron éxito en esas sociedades. El análisis de la industria cultural sostiene una posición ambivalente frente a la teoría clásica del marxismo. Por una parte, la teoría se encuentra en la base de la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, pero no dan tanto peso al componente político ni económico. A su vez, podía explicar por qué los teóricos habían perdido la fe en la revolución proletaria. Por otro lado, sí que usa argumentos marxistas para hablar sobre el control de la cultura que ejerce el capital así como la cosificación de la cultura y la ideología, que provoca la integración de los individuos en la sociedad. Usan las teorías marxistas para hacer una feroz crítica a lo que ellos llaman el “capitalismo totalitarista”. La relación dialéctica que se establece entre la industria cultural y el capitalismo parte de la metodología propia de las teorías marxistas.¹⁶⁹

Martin Jay señala que una de las quejas más importantes de Adorno sobre la industria cultural era justamente la mistificación de los productos. Para generar esta teoría se basa en el clásico argumento marxista de análisis del fetichismo de las mercancías. Según Adorno, los productos de la industria cultural no eran obras de arte que más tarde se convirtieron en mercancías, sino que directamente ya fueron creados como objetos de consumo, así que ya fueron generados con valor de intercambio y, por tanto, sin valor de uso. Como los otros bienes de consumo, sus génesis productiva y su funcionalidad quedan tapadas por la falsa consciencia que genera el objeto.¹⁷⁰ Por otro lado, Marc Jimenez apunta a que Adorno explica que la condición de mercancía

¹⁶⁷ RIUS, Mercè. *T. W. Adorno, del... op cit.*, p. 17-18

¹⁶⁸ MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno... op.cit.*, p. 20-21.

¹⁶⁹ KELLNER, Douglas. “Theodor W. Adorno and... *op cit.*”, p. 95-97

¹⁷⁰ JAY, Martin. *Adorno... op. cit.*, p. 122

impuesta al arte en la sociedad actual responde a la consecuencia de su participación en las relaciones de producción.¹⁷¹

Adorno se mantuvo reacio sobre la adecuación de las teorías marxistas en las condiciones del capitalismo avanzado en las que él se encontraba. Junto con otro grupo de teóricos, elaboró un programa basado en las conexiones de la cultura con el capitalismo, la relación de la teoría y la praxis así como el papel que la razón y la racionalidad tenían en el contexto sociohistórico. Para Zuidervaart la estética adorniana está más cerca de la crítica al capitalismo marxista de lo que podría parecer *a priori*. Aunque Marx no construyó una teoría estética, sí que es cierto que sus reflexiones sobre literatura y arte devinieron las semillas para el desarrollo teórico adorniano. Marx tomó en consideración el origen de la sensibilidad estética, la alienación del arte, la condición de clase en los valores artísticos así como la relación de los valores humanos con los valores artísticos, elementos sobre los que Adorno volverá continuamente en sus escritos.¹⁷² Según Zuidervaart, Adorno adopta el prisma marxista para hablar de la mercantilización de la cultura, haciendo referencia al fetiche. La innovación de Adorno es basar su teoría de la mercantilización cultural en la teoría marxista del valor, haciendo especial énfasis en la dicotomía entre el valor de cambio y el de uso. En el proceso de mercantilización, que Adorno explica a través de la regresión de la escucha, el valor de cambio sustituye al valor de uso y lo presenta como apetecible. El resultado es el pseudo-placer que el espectador cree que está experimentando. Al perder su valor de uso, el arte pierde su capacidad de cuestionar el valor de intercambio.¹⁷³ Zuidervaart afirma que esta crítica de la mercantilización de la cultura no supone un examen en profundidad de los procesos de producción desarrollados en el capitalismo. Adorno se contenta con mostrar la relación dominante de producción en las mercancías culturales y en la experiencia individual. Analiza las mercancías culturales para criticar la política económica. Zuidervaart apunta el uso de la crítica marxista del capitalismo para evaluar las mercancías culturales. Su crítica a la mercantilización cultural remite a una teoría de la dominación. Para entender esa teoría es necesario entender la importancia que Adorno da al arte autónomo.¹⁷⁴

Tafalla apunta la distancia que toma Adorno respecto las teorías marxistas, especialmente en lo que concierne a la revolución proletaria. Considera un error pensar que el poder de cambio está en aquellos más castigados por el monopolio. El teórico afirma que justamente son los más oprimidos los que la sociedad moldea con mayor facilidad para convertirlos en cómplices y propagadores de sus injusticias. Por tanto, las esperanzas de redención de la sociedad no se encuentran para Adorno en un grupo social o colectivo, sino en el propio individuo.¹⁷⁵

Habiendo analizado, a través de diferentes autores, la presencia de Marx en las teorías adornianas, me dispongo a hacer lo mismo con el pensamiento freudiano. Adorno afirmaba que la psicología convertía al

¹⁷¹ JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op cit.*, p. 124

¹⁷² ZUIDERVAART, Lambert. *Aesthetic Theory... op cit.*, p. 10, 28

¹⁷³ *Ibidem.*, p. 77-79

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 81-82

¹⁷⁵ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial S.L, 2003. p. 96-97

hombre en un objeto ya que explicaba toda su conducta individual a partir de los “mecanismos de defensa”. Sin embargo, Adorno reconoce la utilidad del psicoanálisis porque por culpa del monopolio los hombres están hoy cosificados, quedan rebajados a la condición de objeto lo que lo acerca al planteamiento freudiano. Esta situación llega a un extremo tal, que el hombre no es consciente de su impotencia porque ya no puede experimentarla. Rius afirma que hombre se ve debilitado por la sociedad de masas y los productos de la industria cultural y también por el terror fruto de los crímenes fascistas. Acaba concluyendo, pues, que Adorno desvía de sus fines originarios la teoría freudiana y se niega a aceptarla como su *corpus* doctrinal.¹⁷⁶

Como buen lector de Freud que era Adorno, Sarasola encuentra en sus teorías sobre el deseo el eco de las teorías freudianas. Los deseos no son innatos en el sujeto sino que son producidos por la propia industria cultural. El sujeto adquiere un cariz masoquista cuando el sistema logra que desee aquello que verdaderamente le perjudica. Mientras que la industria cultural explota el placer inmediato, la obra de arte busca algo más allá de este primer impacto en la sublimación. Parece que, *a priori*, la industria cultural ha saciado las necesidades que ella misma ha generado aunque luego se da cuenta de que no es así.¹⁷⁷ Para Sarasola, Adorno hace una lectura de la industria cultural en términos psicoanalíticos considerando que mientras el gran arte sublima, la industria cultural reprime, algo que recoge de *Dialéctica de la Ilustración*. Tafalla destaca el hecho de que Adorno recupere de Marx, Nietzsche y Freud la idea de que la cultura¹⁷⁸ es sinónimo de represión, que se ejerce a través de la moral. La cultura genera unas normas morales que el espectador interioriza generando así una conciencia moral. Recuperando la clásica idea freudiana, su mecanismo de acción es a través de la represión de los instintos y de la espontaneidad.¹⁷⁹

2.1.2. Maniqueísmo adorniano

Una de las mayores críticas que se ha hecho al pensamiento de Adorno ha sido la división maniquea entre el arte autónomo o serio y el arte falso o ligero, que se correspondería a las producciones de la industria cultural. Manuel Silva afirma que para comprender la complejidad de esta dicotomía hace falta ir más allá de la mera formulación. Silva recuerda que es necesario tener presente la relación que para Adorno guarda la estética con las cuestiones morales y su concepción de la relación del arte con la memoria y la historia. Si se tiene en cuenta que *Dialéctica de la Ilustración* fue escrita en el exilio por la Segunda Guerra Mundial, puede verse que Adorno ve en el arte autónomo el último reducto de la autonomía del espíritu, que había quedado aniquilada por la historia, fruto de la muerte de las personas, por los genocidios acaecidos durante las guerras, o por la alienación de los espectadores.¹⁸⁰

¹⁷⁶ RIUS, Mercè. *T. W. Adorno, del... op cit.*, p. 37-38

¹⁷⁷ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op cit.*, p. 131

¹⁷⁸ Tafalla usa el término cultura para referirse a las manifestaciones producidas por la industria cultural.

¹⁷⁹ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una... op cit.*, p. 146-147

¹⁸⁰ SILVA RODRÍGUEZ, Manuel. “Relectura de la noción de industria cultural de Theodor Adorno” en *Anagramas. volumen 12 n° 23*. Colombia: Universidad de Medellín, 2013. p. 175-198., p. 184

Sarasola hace una lectura sobre la autonomía del arte según Adorno en la que es precisamente en el enfrentamiento entre el arte autónomo y el ligero (producto de la industria cultural) donde radica la modernidad estética. Defiende que Adorno nunca querría un arte únicamente autónomo porque sin su opuesto perdería la fuerza y tensión necesaria para su carácter. El totalitarismo de la industria cultural busca precisamente eso, la destrucción de la línea que separa el arte ligero del arte serio.¹⁸¹ Kellner afirma que el arte auténtico para Adorno es aquel que preserva la individualidad y la felicidad así como una fuente de conocimiento crítico. Los productos de la industria cultural, por otro lado, simplemente reproducen el *status quo* y ayudan a reproducir estructuras de personalidad conformistas. Por tanto, concebía el arte serio o la alta cultura como una fuerza de emancipación y fuente de ilustración, en el sentido previo a la llegada del monopolio.¹⁸²

Sarasola apunta a que por el carácter dialéctico de la teoría adorniana es muy difícil pensarla desde uno de los dos lados, ya sea el del arte autónomo o el de la industria cultural. Para Adorno, con el paso de los años se reforzará la idea de que el arte autónomo era cada vez menos presente porque parecía que con el desarrollo de la industria cultural desaparecía la posibilidad de un arte resistente y crítico. Aún con esta visión pesimista, Sarasola remarca los diversos ejemplos de arte que Adorno ofrece en *Teoría estética*, como la música de Schöenberg o la literatura de Kafka.¹⁸³

Parte de la crítica a Adorno por esta división maniquea proviene del mismo Adorno, junto con sus compañeros del Instituto de Investigación Social, porque intentan imponer las cualidades que para ellos debe tener una obra de arte auténtica frente a la industria cultural. Kellner afirma que Adorno reconoce que ambas producciones están bajo el influjo del capitalismo; su crítica a la industria cultural proviene por la forma que tomó y cómo actúa bajo esta influencia.¹⁸⁴ Carroll atribuye esta oposición al arte de masas a la mala comprensión de la *Crítica del Juicio* de Kant. En los siglos XIX y XX se ha forzado una visión de la teoría de la respuesta estética de Kant hacia la teoría del arte. Se afirma que las obras de arte se han creado para despertar las respuestas estéticas que Kant teorizó con respecto a la teoría de la belleza libre. Como los teóricos, entre los que se incluye Adorno, juzgan los productos de la industria cultural desde los criterios de la teoría de la belleza de Kant, están destinados a mostrar su desagrado para con estas manifestaciones culturales.¹⁸⁵

Martin Jay afirma que Adorno fue considerado un *snob* y elitista en su tiempo por la crítica que ejercía sobre la cultura de masas, y en el caso del jazz hasta fue acusado de racista. Lo que Jay quiere mostrar es que estas interpretaciones son simplistas, dado que las fuertes críticas que dirigía a la industria cultural también las remarcaba cuando se trataba del arte serio, el cual se negaba a convertir en fetiche por ser superior, dado que también era reacio al arte implicado socialmente, como era el caso del realismo socialista. Que su postura

¹⁸¹ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op cit.*, p. 129

¹⁸² KELLNER, Douglas. "Theodor W. Adorno and... op cit.", p. 92

¹⁸³ SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo... op cit.*, p. 138

¹⁸⁴ KELLNER, Douglas. "Theodor W. Adorno and... op cit.", p. 105

¹⁸⁵ CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros SA, 2002. p. 89-90

hacia la industria cultural era de desaprobación es innegable; aun así, Jay afirma que provenía menos de su postura como intelectual conservador, que despreciaba a las masas por haber corrompido los espacios destinados a la “alta cultura”, que por su concepción de que este tipo de producciones venían impuestas desde arriba, es decir, por el monopolio.¹⁸⁶

2.1.3. Arte, autónomo o social

Según Silva, el pensamiento de Adorno se sostiene sobre una visión socioeconómica y sobre un concepto de arte. Aun así, considerar que Adorno solamente toma partido por el arte moderno es no tener en cuenta la complejidad de su pensamiento. Es cierto que critica con fuerza las producciones de la industria cultural y que el arte moderno al que se refiere está en la tradición del arte burgués, en el que él se formó. Con estas afirmaciones parece fácil atribuirle un aire elitista y aristocrático a su pensamiento. Desde la sociología se ha establecido que la distinción de Adorno entre arte serio y arte ligero realmente enmascara una distinción clasista. Aunque tampoco hace falta tomarlo de manera tan explícita, sí que es cierto que la visión que tiene del arte de masas está construida a partir del ideal de arte moderno al que él pertenecía.¹⁸⁷ El modelo de arte, por tanto, sirve como modelo para pensar el modelo de cultura. De alguna manera, y tal y como han indicado diversos revisores de Adorno, el modelo de cultura queda “atrapado” en el modelo de arte así que la crítica cultural que hace Adorno queda de alguna manera limitada. Pasados unos años, las fuertes críticas que Adorno dirigió a la industria cultural disminuyeron y su postura se tornó menos radical, llegando incluso a admitir el poder educativo de la televisión o reconociendo que participar de los productos de la industria cultural no tenía por qué ser sinónimo de la pérdida de la visión crítica.¹⁸⁸

Para Sosa, las afirmaciones de Adorno según las cuales la autonomía artística hizo que el arte se liberara de su función cultural, a la vez que los movimientos artísticos se unieron a esta misma causa a partir de 1910, determinan uno de los rasgos claves de las teorías adornianas, que es su componente historicista. Adorno vincula la autonomía de la obra de arte a la libertad alcanzada por la obra, y sitúa esa libertad en un contexto histórico. Las obras cargan con el contenido histórico de su tiempo, así que se convierten en mediaciones del conocimiento.¹⁸⁹ Noël Carroll apunta que el significado del arte genuino para Adorno no consiste en aquel que escapa al capitalismo, sino que refleja y otorga un valor cognitivo a la lucha entre el dominio capitalista y la autonomía. El arte no debe ser concebido como autónomo sino en su continua aspiración a esta autonomía, pero que nunca se lleva a cabo.¹⁹⁰

Para Geyer, la visión clásica del arte vinculado a la religión ha quedado desbancada ya por Adorno. Actualmente, para Adorno el arte refleja las relaciones de producción y es lo que le asegura su persistencia y no la muerte del arte que anunció Hegel. Geyer afirma que esta radical postura frente a las teorías hegelianas

¹⁸⁶ JAY, Martín. *Adorno...* op cit., p. 119-120, 130.

¹⁸⁷ SILVA RODRÍGUEZ, Manuel. “Relectura de la noción...” op cit., p. 192

¹⁸⁸ *Ibidem.*, p. 193-19

¹⁸⁹ SOSA, Freddy. “Autonomía y Sociedad...” op cit., p. 8

¹⁹⁰ CARROLL, Noël. *Una filosofía del...* op cit., p.7 6

se debe a una mala lectura de sus teorías por parte de Adorno. Por ese motivo, el teórico de la Escuela de Fráncfort considera que las auténticas obras de arte, que son las modernas, se encuentran entre el poder afirmativo que tenían en el pasado y en su carácter de consciencia con el vínculo a la sociedad actual. Geyer apunta a que esta dualidad no resuelta provoca que la oposición entre el arte del pasado y el actual solo es válida en algunas reflexiones adornianas sobre la filosofía del arte.¹⁹¹

Jimenez destaca que para Adorno el arte no es jamás lo que se quería que fuese. Para él, el error de las diferentes doctrinas es querer asignar al arte un lugar en la sociedad para que se diera una reconciliación con el mundo que tendría un carácter falso desde un inicio por la intención de separar la actividad artística de la realidad empírica, apartándola a una esfera en que queda relacionada con la ideología. Las formas artísticas que se definen como modernas intentan acabar con este vínculo con el sistema ideológico. El arte, por tanto, se encuentra en una situación aporética en la que conquista su autonomía solamente oponiéndose al sistema ideológico, aunque así se convierte en una ideología opositora, lo que lo devuelve a la esfera de la que intentaba huir.¹⁹²

Kellner destaca la voluntad de Adorno de “des-estetizar” el arte, es decir, acabar con la armonía y la belleza para que a través de la fealdad, la disonancia y la fragmentación pueda mostrar de forma más certera la visión de la sociedad actual y una mejor postura para la crítica social. El arte se ha convertido en algo incómodo en la sociedad de la cultura de masas y para poder mantener su naturaleza debe luchar contra la reificación. Para conseguirlo, según Kellner, Adorno sabía de la necesidad de las últimas técnicas, que se identificaban con el arte de vanguardia. Este arte, para Adorno, mostraba el sufrimiento del hombre y la necesidad de un cambio social. A su vez, con la experiencia estética ayudaba al espectador a crear una consciencia crítica. Para el teórico, por tanto, el arte era un vehículo para la emancipación ya que la experiencia estética creaba un refugio de libertad y resistencia al monopolio. El problema, apunta Kellner, es que solamente el arte auténtico es el que podía proporcionar todo lo comentado anteriormente, pero este arte estaba desapareciendo, a los ojos de Adorno, por culpa de la industria cultural.¹⁹³ Para Kellner la visión del arte autónomo que propone Adorno es estrecha y limitada únicamente a los productos de vanguardia que resisten la reificación. El teórico afirma que en este punto la teoría adorniana se convierte en antidualística ya que trabaja con un contraste entre la cultura de masas y lo que él considera el arte emancipado o en vías de emancipación. Lo que se desprende de esta conceptualización es una visión elitista del arte que excluye el arte popular del ámbito de lo auténtico y que es muy cercana a la visión germánica del momento.¹⁹⁴

Para Adorno, la cuestión clave es la posición que toma el arte respecto a la sociedad y advierte que no siempre tiene que ser una relación de oposición. Adorno valora los productos de la industria cultural con el mismo criterio con que valora el arte, que es el de autonomía y hermetismo. Como para Adorno todos los productos de la industria cultural son considerados mercancías, se resiste a tomar desde otro punto de vista la

¹⁹¹ GEYER, Carl Friedrich. *Teoría crítica: Max... op.cit.*, p. 150-151

¹⁹² JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op cit.*, p. 58-59

¹⁹³ KELLNER, Douglas. “Theodor W. Adorno and... op cit.”, p. 92-93

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p. 104-105

concepción de industria cultural. Silva afirma que aunque los conceptos de Adorno pueden expandirse para adaptarse a las producciones artísticas posteriores a la creación de la teoría, ésta está marcada por su origen. Su dialéctica toma un carácter categórico que lo lleva a formular sus teorías en forma de prejuicio.¹⁹⁵

Las definiciones de arte como *fait social* omiten, según Adorno, la naturaleza de la existencia del arte en la sociedad actual. Es cierto que el arte siempre fue algo social, especialmente en el ascenso de la burguesía, interesada en consolidar su poder e integrar las manifestaciones culturales. En aquel momento el arte era reflejo de la ideología dominante; pero su consideración no puede limitarse a ver que el arte es social por su manera de aparecer o por su contenido material, e ignorar el alcance polémico que puede tener el arte en el mundo. Según Jimenez, “en el arte, todo denuncia a la sociedad en la cual él está inserto.” A partir de aquí, la función social del arte es justamente su falta de función. Diferenciándose de la realidad es como las obras de arte expresan, por vía negativa, una realidad distinta a la que es y afirman que esa debería ser la realidad de una sociedad liberada de la barbarie, es decir del monopolio y de sus producciones.¹⁹⁶ Aunque para Adorno es obvio que se establece algún tipo de relación entre el arte y el medio social, esto no quiere decir que el arte sea un reflejo de la sociedad, como podría considerar alguna interpretación marxista y simplista. Jimenez apunta a que si se hace ese tipo de lectura, se expone a una cosificación de la obra y dar luz verde a la ideología dominante para que integre la obra de arte como un producto más. Por tanto, para Adorno el arte no tiene que ser un espejo en el que se refleja la descomposición social.¹⁹⁷

Sosa destaca la importancia de Adorno por el concepto de autonomía artística que planteó y por convertirlo en una categoría tan importante dentro de la filosofía. Adorno es novedoso por plantear una independencia respecto a los determinantes y condicionamientos tanto sociales como políticos así como de la propia razón. Al mismo tiempo, Sosa detecta un carácter liberador en el arte adorniano. Si el arte es libre, no debe atender a funciones sociales o políticas. El autor se pregunta cómo concilia Adorno esta doble realidad tan presente en la reflexión adorniana sobre el arte independizado y como *fait social*. Considera que la autonomía que plantea Adorno explica que la libertad que otorga al arte no lo convierte en un instrumento social. Si se le exige a la obra un compromiso social, se compromete su autonomía.¹⁹⁸ En el caso de Geyer, considera que Adorno define el arte a partir de su contradicción con la sociedad existente, de manera que siempre expresa algo de la *miseria* de la sociedad, en palabras del autor. De esta manera, Geyer vuelve a remarcar de nuevo el vínculo entre la obra de arte y la historia, punto clave en la reflexión adorniana a su parecer.¹⁹⁹

Mandado propone que la visión de Adorno va en contra del *art engagé*, es decir del arte comprometido políticamente; por eso reniega del realismo socialista. La obra de arte debe buscar la alteridad comunicativa. Desde esta perspectiva, parece que la estética se construye a través de la crítica ya que es de esta manera que el arte revela su contenido de verdad. El arte adquiere dicho contenido cuando se aleja de la propaganda y

¹⁹⁵ SILVA RODRÍGUEZ, Manuel. “Relectura de la noción... op cit., p. 189-190

¹⁹⁶ JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op cit.*, p. 114-116

¹⁹⁷ *Ibidem.*, p. 96 (Jimenez)

¹⁹⁸ SOSA, Freddy. “Autonomía y Sociedad... op cit.”, p. 1, 10

¹⁹⁹ GEYER, Carl Friedrich. *Teoría crítica: Max... op.cit.*, p. 150

niega su papel de producto.²⁰⁰ Adorno hace una división entre el arte comprometido y el arte autónomo. Define el primero como aquel que quiere cambiar las actitudes políticas pero que a menudo fracasa, mientras que el arte autónomo no tiene como objetivo el cambio político aunque a menudo lo consigue. Las razones que da en *Teoría estética* para que esto suceda son las siguientes: la ineffectividad del arte comprometido, la situación política de Alemania después de la Segunda Guerra Mundial así como el efecto de ciertas obras autónomas en el contexto del neocapitalismo. Lo más controvertido de estas afirmaciones fue que Adorno afirmó que algunas obras de arte comprometido se volvieron políticamente inapropiadas en Alemania por las particularidades de la cultura de posguerra y por el sistema económico. En este contexto, aquellas obras que carecen de contenido y objetivo político suelen conseguir un cambio mayor que las obras de arte implicadas en el cambio.²⁰¹

2.1.5. La industria cultural

La noción de la industria cultural fue fruto de una época concreta, en la que los miembros integrantes del Instituto de Investigación Social vieron nacer y alzarse el nacionalsocialismo y vieron el uso que Hitler y Goebbels hicieron de los medios de propaganda. Posteriormente, Adorno y Horkheimer experimentaron los llamados *mass media* en la era de Roosevelt y la sociedad de consumo. Aunque radical, el modelo de crítica de la cultura propuesto por estos teóricos describió unas tendencias que fueron dominantes hasta la Guerra Fría y, a su vez, se anticipó a los estudios culturales británicos.²⁰²

Cabe destacar la novedad de los estudios de Adorno por su enfoque social. Previamente se habían hecho estudios de tipo administrativo o incluso empírico, pero Adorno fue el primero en fijarse en la producción y en la política económica así como en la recepción del público. El resultado fue un modelo de estudio mucho más completo e integral. Por otro lado, Kellner toma una visión más crítica de Adorno apuntando que su acercamiento a la industria cultural se centra en señalar los límites de los *mass media* y atacarlos en un análisis muy parecido a la crítica marxista de la ideología. Según Kellner, esta postura se debe a que para Adorno estas producciones culturales solamente le producían desprecio.²⁰³ Como Adorno consideró que la cultura administrada por el monopolio tenía cada vez un rol más importante en las relaciones de producción y reproducción de la sociedad, se dedicó en profundidad a hacer un exhaustivo análisis de la cultura porque pensaba que podía arrojar luz sobre los desarrollos y procesos sociales. El resultado es una insistente crítica a la cultura y a la ideología, precisamente por la influencia crucial que ejercían en las sociedades capitalistas contemporáneas.²⁰⁴

Para Horkheimer y Adorno, en la era de la Segunda Guerra Mundial, la Ilustración se convirtió en su opuesto. El resultado fue que las industrias hicieron mutar la cultura de una herramienta de la Ilustración a un

²⁰⁰ MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno... op.cit.*, p. 51-52

²⁰¹ ZUIDERVAART, Lambert. *Aesthetic Theory... op cit.*, p. 35-37

²⁰² KELLNER, Douglas. "Theodor W. Adorno and... *op cit.*", p. 99

²⁰³ *Ibidem.*, p. 100-101

²⁰⁴ KELLNER, Douglas. "Theodor W. Adorno and... *op cit.*", p. 87-88

instrumento de manipulación y dominación. Consideraron que la cultura era víctima de los procesos de racionalización y estandarización, que para ellos eran el resultado del triunfo de la razón instrumental. Afirman que mientras en el pasado la cultura promovió la individualidad, ahora trabajaba al servicio del monopolio para unificar y crear sujetos conformistas. Este pesimismo era compartido por todos los miembros del Instituto de Investigación Social, que habían sido testigo de los cambios sociales derivados tanto del fascismo, como de las dictaduras comunistas o de la sociedad democrática americana en el caso de Adorno y Horkheimer por su exilio.²⁰⁵

La crítica que tanto Horkheimer como Adorno hacen de la industria cultural surge de los debates que ya tenían lugar en el Instituto de Investigación Social; de hecho, Kellner afirma que se da una radicalización en su discurso como respuesta a la flexibilidad que permitía Walter Benjamin en su concepción del arte en la era del desarrollo tecnológico. El Instituto fue el primero en aplicar el método de la ideología marxista a los productos de la industria cultural. Los primeros comienzos de Adorno en este campo fueron en sus consideraciones como teórico musical, aunque luego se extendieron a todos los aspectos de la vida social y dieron como resultado la teorización de la decadencia del individuo por culpa de la industria cultural.²⁰⁶

Jameson afirma que la teoría de Adorno sobre la industria cultural no es una teoría sobre la cultura, sino sobre la industria. Analiza la relación entre los monopolios en el contexto capitalista, que fabrican dinero a partir de lo que ellos mismos denominan cultura.²⁰⁷ Por tanto, no se puede ejercer una crítica sobre Adorno y Horkheimer en que se piense que sus reflexiones son producto de una visión elitista. Sierra Caballero cita a J. B. Thompson para ejercer una visión crítica a la producción de Adorno y Horkheimer en lo que concierne a la industria cultural. Afirma que los dos teóricos ofrecen una imagen demasiado lineal de los productos de la industria cultural. La respuesta a esta visión es el no haber tenido suficientemente en cuenta la naturaleza económica contradictoria del proceso que analizaban, así que consideraron que la mercantilización de la cultura era algo inevitable.²⁰⁸

Carroll tiene una visión crítica sobre el papel del espectador en la industria cultural. Las afirmaciones de Adorno sobre la vulnerabilidad del sujeto ante los productos del monopolio no lo persuaden. Adorno plantea que no puede haber una autonomía moral y ética si no va acompañada de la autonomía estética. Carroll, al contrario, considera que no tienen por qué ir unidas. Seguramente Adorno consideró adecuado unirlas porque la autonomía ética y política implicaba la capacidad de pensar sobre el futuro y sus diversas posibilidades, capacidad que el teórico daba a la autonomía estética. Carroll considera que la actividad práctica también tendría capacidad de imaginar así que la autonomía estética no sería una condición *sine qua non*. También piensa que las afirmaciones de que la industria cultural acaba con la imaginación son infundadas dado que en diversos géneros de la industria cultural, como las películas de terror, hacen que el espectador active esa

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 87

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 88

²⁰⁷ JAMESON, Fredric. *Late marxism. Adorno... op cit.*, p. 144

²⁰⁸ SIERRA CABALLERO, Francisco. "Teoría crítica y comunicología... op cit.", p. 351

capacidad.²⁰⁹ Carroll también es crítico con las afirmaciones de que el continuo bombardeo al espectador con los mismos productos le acabará por convencer de que las cosas son inmutables. Parece que esta repetición de estereotipos lleve a un adoctrinamiento ideológico, que fomenta el *status quo*. Lo que Carroll recupera es que en muchas series y películas se trata el cambio social, así que la posibilidad de una revolución social es uno de los principales temas en los medios de comunicación de masas. Por tanto, el carácter repetitivo del arte de masas no supone la inmutabilidad social.²¹⁰

Jimenez apunta que Adorno utilizó lo que Hegel denominaba “libertad hacia el objeto” para referirse a cómo el espectador que se enfrentaba a una obra debía olvidarse de sí mismo y adoptar una actitud indiferente. En la era de la industria cultural, la obra se ve obligada a dar lo que el sujeto pequeño-burgués espera de ella. Por este motivo, en la medida en que la cultura responde a estas necesidades, se ha convertido en un sistema dominado por el monopolio, que permite mantener el *status quo* a la vez que satisfacer las necesidades que él misma genera. Según Adorno, es entonces cuando se da lo que el teórico llama *Entkunstung*²¹¹ y que Marc Jimenez ha traducido como desestetización del arte.²¹² En esta misma línea, Tafalla apunta que cuando el sujeto se daba cuenta del proceso al que estaba sometido, en diversas ocasiones optaba por encerrarse en sí mismo porque en su propio ser no se ejercía el dominio del monopolio. Lo que Adorno no quiere pasar por alto es que todo individuo está constituido socialmente, de manera que para recuperarse requiere de los demás, y de poder establecer una relación dialogante con ellos.²¹³

En conclusión, en este apartado se han recogido las aportaciones de diferentes autores que han analizado la obra de Adorno y que aportan ideas que, a mi parecer, son clave para la comprensión de las teorías adornianas sobre la industria cultural y el arte autónomo en la primera mitad del siglo XX. La lectura de estos autores me permite ver un Adorno poliédrico, que toma en consideración muchos factores y pensadores, tanto contemporáneos como pasados, para fundamentar sus argumentaciones. A su vez, he podido constatar la dificultad que entrañan sus lecturas por la forma en que desarrolla los conceptos y el lenguaje que emplea. Adorno es heredero de la dialéctica alemana así como este mismo proceso es reflejo de la situación del autor en su contexto y la postura que tomó frente a los nuevos medios de comunicación.

²⁰⁹ CARROLL, Noël. *Una filosofía del ... op cit.*, p. 84

²¹⁰ *Ibidem.*, p. 86-87

²¹¹ Es un concepto peyorativo que significa degradación y envilecimiento. Es el proceso por el cual el arte pierde su especificidad. JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op cit.*, p. 74

²¹² JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno... op cit.*, p. 73

²¹³ TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una... op cit.*, p. 95-96

Conclusiones

La primera conclusión que puedo extraer acabado el trabajo es constatar la dificultad de la lectura de Adorno. Tal y como muchos de los autores recogidos han apuntado, el tipo de escritura adorniana responde a una maraña intelectual en la que los temas se abordan de maneras muy distintas y desde puntos de vista diferentes. El resultado son unas teorizaciones complejas y profundas, muy ricas en matices y detalles. Con la lectura de sus textos, es fácil vislumbrar la herencia alemana así como el amplio bagaje cultural que acompaña a Adorno. Por ese motivo se remite a grandes personajes de la filosofía cuando se habla sobre sus reflexiones. En esta misma línea, me gustaría apuntar la importancia de analizar cuál es el peso real de Freud y, en especial, de Marx en las teorías adornianas. Aunque siempre se asocia la Escuela de Fráncfort al marxismo, no se debe hacer una lectura simplista de este vínculo y considerar a Adorno un simple heredero de las premisas marxistas. A lo largo del trabajo se ha podido ver cómo se hace un análisis profundo de esta relación en el que se toman en consideración diversos puntos de las teorías de Marx y se ve el papel que juegan en la filosofía adorniana, como son el fetichismo, la revolución proletaria, la alienación del sujeto o la dominación económica. No puede negarse la presencia de Marx en Adorno, puesto que compartían muchas visiones. Aun así, hay que atender para ver los cambios y revisiones que Adorno implícitamente hace de los conceptos marxistas para ver que sus teorías no son simplemente una aplicación del marxismo al ámbito del arte.

A lo largo de la lectura de sus textos me ha sorprendido constatar que en el desarrollo intelectual de Adorno las aporías y las contradicciones no le incomodan sino que son una fuente de reflexión que permite dejar las teorizaciones abiertas para volver a ellas cuando lo considera necesario. Esta oposición a los sistemas filosóficos cerrados convierte a Adorno en el símbolo de una nueva manera de hacer filosofía y crítica del medio en el que se encuentra y que tanto le impactó. Este tipo de flujo teórico hace más compleja la lectura pero insta al lector a comprender que los sistemas absolutos que buscan respuesta a todas las incógnitas ya no son viables. Impregnado por el pesimismo que caracteriza la teoría crítica, Adorno plantea cuestiones para las que no encuentra o no quiere encontrar solución. Desde mi punto de vista este tipo de argumentaciones son ejemplo del desengaño tanto social como político en el que el teórico se encontró después de la Segunda Guerra Mundial y que le obligó a exiliarse a Estados Unidos. En un contexto de batalla donde el genocidio es un componente más de la realidad, Adorno no puede responder de forma absoluta a las cuestiones que plantea la realidad y así lo plasma en sus escritos estéticos.

Por otro lado, el análisis sobre el arte que hace Adorno es complejo y detallado. La propia definición de la obra artística a partir de su opuesto supone una novedad en el campo del pensamiento dado que en su visión, la obra de arte reniega de la empiria por ser contraria a ella pero a la vez la necesita para definirse. Su definición es caleidoscópica y toma en consideración muchos elementos, tal es así que remite a la metafísica racionalista para considerar la obra de arte como una mónada, encerrada en sí misma pero a la vez relacionada con las demás. La obra de arte que plantea Adorno es compleja y poliédrica, toma en consideración muchos factores, igual que sus teorías, por ese motivo vuelve sobre su naturaleza en diversas

ocasiones a lo largo de sus escritos. Para su definición trabaja también el concepto de empiria, de mimesis, el peso del contenido de verdad en ella y su relación con el medio social, clave para su comprensión.

Aunque lo primero con lo que se identifica a Adorno es por su concepción del arte autónomo y emancipado que se encuentra al margen de la sociedad sobre la que ejerce una crítica feroz, un primer acercamiento a sus obras permite ver perfectamente que esta idea es falsa y está sujeta a una visión simplista de las teorías adornianas. Precisamente por el poder que Adorno da a la obra de arte esta siempre se encuentra en diálogo constante con la sociedad. El mejor ejemplo de ello es como Adorno muestra que las relaciones de tensión sociales cristalizan en la realidad formal de la obra de arte. El arte se define como social precisamente por su contraposición a la sociedad, es decir se define a partir de lo heterogéneo a él. Adorno plantea aquí una contradicción dado que solamente cuando el arte es autónomo puede establecer esta relación con la sociedad así que necesita de ella para mantener su autonomía. Es así como nos damos cuenta de lo rica y compleja que es la relación que plantea Adorno, que por otro lado no se molesta en resolver. La realidad social, por tanto, es algo que Adorno analiza también en profundidad dado que sabe la importancia que tiene su naturaleza en relación con el arte y con la propia industria cultural.

La crítica a la industria cultural ha sido uno de los focos más importantes tanto del trabajo como del pensamiento filosófico de Adorno. Sus teorías, junto con las de Horkheimer, constituyen el primer acercamiento a lo que ellos mismos denominaron “industria cultural”. Considero que lo más importante a remarcar sobre su estudio es el carácter exhaustivo y metodológico sobre el que se vertebra esta reflexión. A través del análisis de diversas escenas de películas o series, o del tipo de música, en el caso de Adorno, los teóricos articulan toda una teoría para explicar y justificar el alzamiento de la sociedad de consumo que encontraron en Estados Unidos así como la justificación, aunque sea parcial, del alzamiento del nacionalsocialismo y su posterior derrota en la Segunda Guerra Mundial. Como indica Mercè Rius, la Segunda Guerra Mundial fue un suceso traumático para la sociedad y marcó con especial énfasis las teorías de Adorno, que se esforzaron por explicar y justificar aquella barbarie.

A día de hoy sus críticas pueden ser vistas como demasiado radicales porque establece una lucha sin cuartel con los medios que para él solo han supuesto la alienación del sujeto y la degradación de la sociedad. Desde mi punto de vista Adorno puede ser un tanto apocalíptico en sus críticas sobre la industria cultural aunque ya hemos visto que su postura extremadamente crítica no tiene tanto que ver con el contenido de la cultura de masas, que también, sino sobre su papel bajo la influencia del monopolio. Considero que esta visión tan radical proviene en cierto punto del miedo a lo desconocido, es decir, si Adorno hubiera desarrollado su pensamiento en un momento en el que la industria cultural ya hubiera estado integrada en la sociedad y su relación con el arte autónomo no hubiera sido algo nuevo, creo que sus tesis habrían tenido un cariz un tanto más moderado. De todas maneras, no puede negarse que su herencia marxista no le dejaba ver con buenos ojos las estructuras de poder tanto económico como político que gestionaban estos medios, así que era muy complejo que tuviera una visión más receptiva a la cultura de masas.

Por otro lado, me sorprende ver la doble consideración que, a mi juicio, Adorno plantea del sujeto. En el caso de la industria cultural Adorno es implacable en su crítica sobre la alienación del sujeto. No duda ni un segundo en criticar ferozmente la dominación que el monopolio ejerce sobre el espectador ni cómo disuelve su identidad individual para considerarlo una pieza más del mecanismo social y económico y fomentar la idea de *status quo*. Por otro lado, en el caso de la relación que el sujeto establece con la obra artística, el diálogo adquiere unos tintes diferentes. En su relación con el arte, el espectador tiene una actitud activa que le permite experimentar ya que se olvida de su naturaleza para volcarse en la de la obra. Mi pregunta es la siguiente, ¿cómo puede ser que un espectador, que es capaz de experimentar lo que Kant conceptualizó como sublime, no pueda oponer ningún tipo de resistencia a la represión de la industria cultural? En este tema mi postura es cercana a la planteada por Noël Carroll y debo considerar que el análisis que Adorno hace del consumidor en la industria cultural, así como del poder y la facilidad con la que los medios le corrompen, es un poco *naive*. Es cierto que el nacimiento de los *mass media* supuso un cambio en el tipo de comunicación que había habido hasta entonces, pero no creo que sea necesario tener una visión tan apocalíptica como la de Adorno para con el papel que en ella juega el sujeto, principalmente porque los sujetos son distintos entre ellos, así que con este tipo de generalizaciones, Adorno cae en su práctica tan criticada sobre potenciar la uniformidad en los individuos receptores.

Este trabajo se ha realizado en un momento en que la tensión que Adorno detectó después de la Segunda Guerra Mundial continua muy vigente. Por ese motivo he creído necesario recuperar sus postulados para ver cuanto de cierto había en ellos y qué vigencia podrían tener en la actualidad. Considero que una lectura de las obras de Adorno ayuda a tener una visión más crítica sobre los medios de comunicación. Sí que es cierto que algunos de sus conceptos han quedado desactualizados, principalmente porque la televisión o la radio ya no son considerados los principales medios de comunicación de masas desde el surgimiento de Internet. Aún así, creo que es necesario poder distanciarse de lo que Adorno concibió como los *mass media* para poder comprender qué papel juegan en la sociedad, más allá del simple entretenimiento o diversión. En diversos casos hay otros intereses que los mueven y ser consciente de ello, a mi parecer, siempre permite ser más consciente de la realidad en que uno se encuentra.

Aunque las teorías adornianas han sido fuertemente criticadas, creo que es obvia la importancia de un teórico como Adorno en el panorama filosófico del siglo XX. El mejor ejemplo de ello es que ya sea para afirmar, criticar o revisar sus teorías, la presencia de sus conceptualizaciones en torno al arte, pero sobre todo en relación a la industria cultural, aparecen con mucha frecuencia. Adorno es un personaje comprometido, que ha sido fuertemente prejuzgado, fruto de una lectura poco profunda o simplista de sus teorías, lo que le ha valido la etiqueta de elitista en más de una ocasión. Desde mi punto de vista, Adorno es hijo de una época en que lo que él había conocido como arte autónomo, es decir el arte burgués, tuvo que enfrentarse al surgimiento de unos nuevos medios de comunicación. Su papel es clave, no tanto por la postura que tomó frente a esta realidad, que puede ser más o menos acertada o parcial, según el punto de vista desde el que se analice, sino por el hecho de otorgarle la importancia que merecía a este nuevo fenómeno y dedicar todo su pensamiento y discurso filosófico a trabajar el diálogo que se establece entre estas dos realidades.

Bibliografía

Obras de Adorno

ADORNO, Theodor. *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor, 1966.

— “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”. En: BERNSTEIN, Jay. M. *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Nueva York: Routledge Classics, 2001. p. 29-61. (1938)

— “Culture industry reconsidered”. En: BERNSTEIN, Jay. M. *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Nueva York: Routledge Classics, 2001. p.98-106. (1963)

— “The schema of mass culture”. En: BERNSTEIN, Jay. M. *Theodor W. Adorno. The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Nueva York: Routledge Classics, 2001. p. 61-97. (1947)

— *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. (1970)

— *Crítica de la cultura y la sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. (1949)

— *Crítica de la cultura y la sociedad II*. Madrid: Akal, 2009. (1949)

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1994. (1944)

ADORNO, Theodor; MORIN, Edgar. *La industria cultural*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1967.

Fuentes secundarias

CARROLL, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros SA, 2002.

GEYER, Carl Friedrich. *Teoría crítica: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno*. Barcelona: Editorial Laia S.A., 1985.

HERRERA GUEVARA, Asunción. *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno. Cómo leer a Kierkegaard y Adorno*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L, 2005.

JAMESON, Fredric. *Late marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. Londres: Verso, 1990.

- JAY, Martin. *Adorno*. Londres: Fontana paperbacks, 1984.
- JIMENEZ Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001.
- KELLNER, Douglas. “Theodor W. Adorno and the Dialectics of Mass Culture” en RUBIN, Andrew. *Adorno: A critical reader*. Massachussets: Blackwell, 2002. p. 86-109.
- MANDADO, Ramón E. *Theodor W. Adorno (1903-1969)*. Madrid: Ediciones del orto, 1994.
- PLA VARGAS, Lluís. *Consumo, identidad y política*. Director: José Manuel Bermudo Ávila. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia, 2012.
- RIUS, Mercè. *T. W. Adorno, del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.
- ROBERTS, David. *Art and Enlightenment. Asthetic theory after Adorno*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.
- SARASOLA, Beñat. *El segundo modernismo: la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*. Director: Robert Caner-Liese. Barcelona: Universitat de Barcelona Facultat de Filología, 2014.
- SIERRA CABALLERO, Francisco. “Teoría crítica y comunicología. El legado de la Escuela de Frankfurt” en *Constelaciones, Revista de teoría crítica n° 3.*, 2011. p. 349-356.
- SILVA RODRÍGUEZ, Manuel. “Relectura de la noción de industria cultural de Theodor Adorno” en *Anagramas. volumen 12 n° 23*, Colombia: Universidad de Medellín, 2013. p. 175-198.
- SOSA, Freddy. “Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno” en *A parte Rei: revista de filosofía n° 17*, 2001, p. 1-15.
- TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial S.L, 2003.
- ZUIDERVAART, Lambert. *Aesthetic Theory. The redemption of Illusion*. England: The MIT Press, 1994.