

EL CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL COMO PROBLEMA: UNA MIRADA DESDE ADORNO, HORKHEIMER Y BENJAMIN

Artículo de Reflexión

SECCIÓN
CENTRAL

Daniela Szpilbarg

Universidad de Buenos Aires / danielaszpilbarg@hotmail.com

Instituto de Investigaciones Gino Germani - Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (Argentina).

Ezequiel Saferstein

Universidad de Buenos Aires / esaferstein@sociales.uba.ar

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas - Universidad de Buenos Aires
- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (Argentina).

SZPILBARG D, (2014) El concepto industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamín. Calle14, 9 [14] página 44-57

EL CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL COMO PROBLEMA: UNA MIRADA DESDE ADORNO, HORKHEIMER Y BENJAMÍN

RESUMEN

El siguiente artículo aborda la noción de industria cultural, que nació como concepto filosófico dentro de la obra de dos autores de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. En la actualidad, debido a que es utilizado de manera instrumental por el Estado, la definición de este concepto ha mutado. El texto ahonda en la perspectiva de los autores frankfurtianos, incorporando los aportes y críticas de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, para así establecer una relación entre ambas perspectivas.

PALABRAS CLAVES

Industria cultural, teoría crítica, Escuela de Frankfurt.

THE CONCEPT OF CULTURAL INDUSTRY AS A PROBLEM: A REVIEW OF ADORNO, HORKHEIMER AND BENJAMIN

ABSTRACT

The following paper traces the idea of cultural industry from its origin as a philosophical concept in the work of two authors from the Frankfurt School, Adorno and Horkheimer. Due to its being used instrumentally by the state, the definition of this concept has changed. The article delves into the perspective of the Frankfurt School authors, adding the contributions and criticisms of Walter Benjamin regarding the work of art in the age of mechanical reproduction, in order to establish a relationship between both perspectives.

KEYWORDS

Cultural industry, Critical social theory, Frankfurt School.

LE CONCEPT D'INDUSTRIE CULTURELLE COMME PROBLÈME: UN REGARD DEPUIS ADORNO, HORKHEIMER ET BENJAMIN

RÉSUMÉ

L'article suivant traite de la notion d'industrie culturelle, qui est née en tant que concept philosophique dans l'œuvre de deux auteurs de l'École de Francfort, Max Horkheimer et Théodor W. Adorno. À l'heure actuelle, puisque cela est utilisé instrumentalement par l'État, la définition de ce concept a muté. Le texte se penche sur le point de vue des auteurs de Francfort, en intégrant les contributions et les commentaires de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, afin d'établir une relation entre les deux points de vue.

MOTS CLÉS

Industrie culturelle, théorie critique, École de Francfort.

O CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL COMO PROBLEMA: UM OLHAR DESDE ADORNO, HORKHEIMER E BENJAMIN

RESUMO

O seguinte artigo aborda a noção de indústria cultural, que nasceu como conceito filosófico dentro da obra de dois autores da Escola de Frankfurt, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Na atualidade, devido a que é utilizado de maneira instrumental pelo Estado, a definição deste conceito sofreu uma mutação. O texto emerge na perspectiva dos autores frankfurtianos, incorporando os aportes e críticas de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, para assim estabelecer uma relação entre ambas perspectivas.

PALAVRAS CHAVES

Indústria cultural, teoria crítica, Escola de Frankfurt.

SUGRIGCHA KAUGSAI KALLARIRI SUMAKA KAWASPA HORKHEIMER BENJAMÍN PAS

SUGLLAPI

Kaiwa munarimi, imasami kaugsai kari sugrigcha llugsirka suma iuiawa, imasami kallarirka suma iuiawa imasami kallaririrka Frankfurt, Max Horkheimer Theodor W pas sumaiachirka. Kunaura Estado iacha imasa Apachinga, chiwan mana allika chipi chasallataka killaipe karimí Frankfurtianospa Walter Benjamín, iuiaikuna chasa kawachingapa iskandikunapa iuiaikuna.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Sugrigcha kaugsaikuna ima iuiaska, willai, Frankfurtpa, wasi iachaikudiru.

Recibido el 13 de marzo del 2014
aceptado el 20 de julio de 2014

Introducción

En las páginas que siguen nos orientaremos a desarrollar ideas en torno a dos escritos enmarcados en la llamada teoría crítica, que tienen como objeto de estudio a la obra de arte en la época del capitalismo tardío. Nos referimos a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de Walter Benjamin (2010), que fue publicado en Europa por primera vez en 1936; y “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, de Max Horkheimer y Theodor Adorno (2009), texto que comprende la edición de *Dialéctica de la ilustración*, de 1944, escrito desde su exilio en Estados Unidos. Consideramos que estos escritos son fundamentales, en primer lugar, para atravesar algunas dimensiones del pensamiento y reflexión de los autores del *Instituto de Investigación Social*¹ de la Universidad de Frankfurt en torno a la producción cultural contemporánea desde una perspectiva crítica sobre la cultura moderna. En segundo lugar, la inmersión en las tesis de estos autores nos permitirá ahondar en el derrotero del concepto de “industrias culturales” devenido en “industrias creativas”, central para entender la dinámica de la cultura y la economía en la actualidad. Es Walter Benjamin con su reflexión sobre el presente del arte en la era de la reproductibilidad –cuando el cine aparece con fuerza–, transformando por completo la producción cultural, así como Adorno y Horkheimer, con sus reflexiones y preocupaciones sobre el avance de la cultura y sociedad de masas de su época, quienes nos permitirán dar cuenta de la complejidad del concepto de industria cultural, filosófico en su surgimiento, instrumental en la actualidad.

La llamada Escuela de Frankfurt refiere al grupo de intelectuales de izquierda europeos, pertenecientes a la teoría crítica y nucleados alrededor del *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Investigación Social). Apoyados principalmente (y críticamente) en Hegel, Marx, Weber y Freud, estos pensadores delinearon teorías materialistas acerca de la sociedad burguesa del capitalismo tardío, inmersa en el totalitarismo nazi, el estalinismo y la mercantilización y la racionalización de todas las esferas de la vida social. Se oponían tanto al idealismo hegeliano, como al reduccionismo económico marxista, al encarar la cuestión de la



▲ Anibal Puga “EL HEREDERO DEL PASADO”.
Fotografía: Salvador Puga Castillo. Ecuador

razón como fundamento del progreso humano, la cuestión de la subjetividad y la alienación del individuo en su presente histórico.

La vía de los partidos revolucionarios no era ya un horizonte visible para los pensadores de la Escuela de Frankfurt, por el contexto social, político y económico que caracterizaba a la sociedad occidental: nazismo, fascismo, estalinismo, Gran Depresión. El problema principal del que dan cuenta los autores es el de la eficacia de las formas ideológicas capitalistas. Es en las formas de conciencia que generaba la sociedad de la época donde debían buscarse las explicaciones para las modalidades efectivas de acción de las masas. Es por ello que la Escuela

1. Si bien Walter Benjamin nunca estuvo directamente asociado al Instituto, fue un constante colaborador, amigo y compañero de discusiones con sus integrantes.

de Frankfurt tuvo en la ideología uno de sus principales focos de atención, mediante una crítica racional de la razón histórica burguesa. El concepto de razón será ampliado por la teoría crítica, más allá de la razón instrumental subjetiva, para llegar a su dimensión objetiva, que caracteriza la subjetividad constituida y situada históricamente².

Ya sea desde miradas más optimistas, como podríamos caracterizar –con matices– a los escritos benjaminianos, o bien desde una mirada más pesimista –que se corona con la *Dialéctica negativa* de Adorno–, estos pensadores alemanes intentan entender el presente histórico que atravesaba Europa y Estados Unidos, enfocándose en la ideología de la Ilustración, cuya filosofía del progreso había devenido en catástrofe y tragedia con el advenimiento del fascismo.

Nuestra intención es analizar la visión más difundida sobre las diferencias entre los postulados de Benjamin y los de Adorno y Horkheimer, la cual concluye que el primero tendría una visión afirmativa y alentadora acerca del progreso de la técnica, mientras que los segundos, más pesimistas, tendrían una visión apocalíptica y puramente negativa de la sociedad de la época, ennegrecida por la ideología de la industria cultural. Si bien estas posiciones pueden encontrarse en consonancia con algunas de las tesis de los respectivos textos, debemos ahondar en estas y no establecer conclusiones terminantes.

Walter Benjamin y el fin del aura en la obra de arte

La obra de Benjamin tiene un carácter fragmentario. En contraposición a la escritura académica convencional de presentación de tesis desarrolladas linealmente en una investigación con su correspondiente verificación, la escritura de Benjamin “representa un código de vistas

2. La teoría de los pensadores de Frankfurt apunta a una “crítica inmanente del modo socialmente necesario de producción de formas de razón, de percepción y sensibilidad en el capitalismo tardío y en su forma social, que es la sociedad administrada”. (Cohn, 2007: 229).

miniatura de la modernidad” (Buchenhorst, 2010: 16). Esta escritura antipositivista debe situarse en relación a la Primera Guerra Mundial y al fin de “ideas y prácticas emanadas de la ilustración y que se desplegaron triunfantes a lo largo del siglo XIX como expresión de la ideología del progreso” (Forster, 2009: 25). Asimismo influyeron en sus trabajos las vanguardias estéticas (en especial el surrealismo y el dadaísmo), así como el encuentro con el fascismo, el nacionalsocialismo y el estalinismo.³

Para Benjamin el “progreso” que promete la modernidad no trae consigo el bienestar y el fin de la violencia institucionalizada sino que, al contrario, está ligado a la idea no solo de retroceso sino de catástrofe. La continuidad de la historia “desatiende el contenido semántico del pasado y del antepasado y no lo usa para las soluciones [revolucionarias] actuales. Solo la situación de la catástrofe es el punto de partida para el momento de lo mesiánico” (Buchenhorst, 2010: 19). Como dice Forster, la huella mesiánica de Benjamin deriva de la dialéctica de catástrofe y oportunidad que se refleja en la historia judía. El mito de la revolución no se reduce a un marxismo tradicional del Partido Revolucionario y la dictadura del proletariado sino que se tiene en cuenta el trasfondo trágico de la historia contemporánea, pensado como una oportunidad de redención, de emancipación pero no a partir del progreso de la ilustración. La lectura que hace Benjamin del pasado, de la historia, de la tradición, no se reduce a una mirada melancólica, sino que hay una espera mesiánica de “aquello que permanece como ensueño todavía no realizado y que alimentó de diversos y encontrados modos, la peripecia de lo utópico” (Forster, 2009: 33).⁴

3. Sus amistades no se reducen a sus pares de la llamada Escuela de Frankfurt, sino que mantuvo discusiones –que influyeron en su obra– con Ernst Bloch, Gershom Scholem y Berthold Brecht, así como se interesó por autores literarios como Baudelaire, Proust y Kafka.

4. Es clave la palabra “utópica” en su pensamiento, ya que la crítica de la historia contemporánea y de la modernidad va de la mano con una “espera sin garantías que se asocia a la promesa salvífica”.

Su ensayo “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” comienza con una alusión a Marx y su intención de comprender las dinámicas que se dan dentro de las relaciones de producción capitalista, para luego pronosticar el futuro de su desarrollo. Benjamin intenta describir las condiciones de producción del arte actual, ante las tendencias hacia la reproductibilidad técnica y la mercantilización de la vida social. Sostiene que las premisas que trabaja en el texto podrían servir para una transformación revolucionaria en la política del arte.

La tesis principal de este trabajo es que el creciente proceso de avance de la técnica aplicada sobre las obras de arte –que permiten una reproductibilidad indefinida– lleva a una caída del aura que las caracterizaba. La autenticidad del arte refiere a un “aquí y ahora”, un elemento que caracterizaría a una obra de arte original; un elemento que lleva consigo la obra de arte, producida en un tiempo y espacio determinado, atribuida a un creador y poseedora de un valor cultural, místico, mágico, que eleva la obra más allá de su valor en el mercado. Con el avance de la técnica de la reproductibilidad, el aquí y ahora deja de tener importancia, y las reproducciones pasan a ser independientes, de la misma manera que llegan a una mayor cantidad de público. Este contenido de verdad, su “quintaesencia”, conforma el aura, definida por Benjamin como la manifestación irreplicable de una lejanía vinculada a la obra, por más cercana que esta pudiera estar.

El aura es la característica principal de la obra de arte burguesa. El aura dota la obra de la necesidad de una contemplación lejana, teológica, que eleva la obra a un lugar autónomo, ajeno al intercambio y ajeno a las masas. La reproducción técnica rompe con esta tradición y le pone fin a este hechizo fetichista. Multiplica las obras de arte al borrar las huellas del original, y, al mismo tiempo, las acerca al público que pasa a ser consumidor, espectador con una parte activa, con posibilidad de una apropiación crítica.

El carácter aurático, lejano, que conservaba la obra de arte de la tradición burguesa se ve liquidada, y a diferencia de lo que va a pensar Adorno, Benjamin deposita allí la posibilidad de romper

con la tradición y acercar el arte al público, de manera tal que este se apropie de él con vistas a una revolución en la política del arte.

La tradición le brinda un valor cultural a la obra, derivado del ritual que le concede su valor de uso original. Es aquí cuando Benjamin critica al “arte por el arte”, que es más inaccesible para las masas cuanto mayor es su valor cultural. Lo que la reproductibilidad permite es la emancipación de la obra de arte de su “existencia parasitaria en el ritual”. Benjamin piensa en un arte, sino político, que al menos cumpla una función social en las masas. El arte por el arte, apolítico, termina siendo conservador y contrarrevolucionario.⁵

En el cine, lugar donde Benjamin ve el crecimiento del valor de exposición frente al valor aurático, hay una transformación clave que radica en cómo el público consumidor puede acceder a la exposición. Las masas se relacionan con la obra, con la posibilidad de una crítica política progresista inspirada en el cine, gracias a la reproductibilidad. Si Adorno afirma que hay un lugar común en una oposición entre divertimento de las masas y concentración, necesaria para aprehender la obra de arte, Benjamin replica que

Divertimento y concentración están en una oposición tal que permite la siguiente formulación: quien se concentra en la obra de arte, se hunde en ella, se adentra en esta obra de arte, como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar su cuadro terminado. Por el contrario, la masa dispersa sumerge, por su parte la obra de arte dentro de sí (Benjamin, 2010: 124).

En el cine, hay una “recepción en la dispersión” que tiene que ver con los cambios en la experiencia de percepción. Es el efecto del shock el que pone al público en el lugar de examinador que se divierte.

5. “...en el momento en que falla el modelo de autenticidad en la producción artística se ha revolucionado toda la función social del arte. Su fundamento no aparece en el ritual, sino en una praxis diferente: a saber, su fundamento aparece en la política” (Benjamin, 2010: 96).

Aquí hay una postura favorable hacia el estado del arte en esta etapa del capitalismo tardío, cuando la reproducción masiva a partir del cine conforma los aspectos que delimitan la cultura de masas. Sin embargo, las potencialidades de la técnica se encuentran limitadas por las condiciones sociales de producción. No sería dentro del capitalismo donde la cultura efectivamente existente deba ser celebrada, aún cuando contenga potencialidades críticas. La reproductibilidad técnica, si bien destruye los modos de experimentación y recepción tradicionales, no significa que provoque cambios en la estructura social. Si bien el cine tendría esa potencia revolucionaria y crítica y siembra las condiciones para refundar el arte, en el modo de producción capitalista los actores se convierten en estrellas mercantilizadas. Esta ambivalencia entre progreso, modernidad y abandono de la tradición hacen que Benjamin sostenga el valor de lo antiguo oprimido y critique la fe ciega en el progreso. Hay en Benjamin una nostalgia por lo que se destruye y a la vez un optimismo por lo que las posibilidades de la reproducción técnica traen.

La destrucción del aura no está presente solo en el arte sino que también atraviesa todas las prácticas. La crítica del arte heredado ubica en un lugar similar al público con el autor, cuestión que borraría la autonomía de la obra de arte que Adorno y Horkheimer de alguna manera intentan preservar. Lo mismo ocurre en la política, cuyo modo de exposición se ve totalmente reconfigurado. Las democracias pasan a presentar a sus gobernantes en su propia persona, sin que el hombre político deba presentarse al parlamento, que pasa a ser el público. Mediante las técnicas de grabación y reproducción, el gobernante se presenta a su público desde el aparato, despojándose del carácter aurático tradicional. El capitalismo tardío construye nuevas formas de experiencia, nuevos modos de percepción que establecen puentes entre el arte y la política.

Adorno y Horkheimer. La industria cultural y la ideología del iluminismo

Con su prólogo a *Dialéctica de la Ilustración* (2009) Adorno y Horkheimer instalan la tesis de

que la humanidad no ha avanzado hacia la libertad, hacia la plenitud que prometía la Ilustración sino que en lugar de esto ha habido un retroceso, y la humanidad, así, “se hunde en un nuevo género de barbarie” (2009: 51). En este trabajo intentarán comprender las razones de esta regresión que significa la autodestrucción de la Ilustración. Partiendo de la dialéctica hegeliana y teniendo en cuenta la crítica materialista de Marx, Adorno y Horkheimer pondrán en cuestión al iluminismo, mediante una lectura racional que busca historizar la razón, pero siempre teniendo en cuenta que la posibilidad de libertad en la sociedad debe buscarse dentro del pensamiento ilustrado.⁶

En palabras de los autores, “el mito es ya ilustración, la ilustración recae en mitología” (Horkheimer y Adorno, 2009: 11). La cuestión es que si el problema de la razón se relacionaba con el afán del hombre por dominar la naturaleza y contrarrestar al mito, la Ilustración nace ya bajo el signo del dominio (en donde el conocimiento es una forma de poder). Así, el control de la naturaleza termina siendo un control del hombre por el hombre. El iluminismo, en su afán de emancipación del hombre, cristaliza las relaciones sociales y su ideología se convierte en razón instrumental del positivismo, siendo más totalitario que otro sistema.⁷

Si bien la diferencia de años entre el texto de Benjamin y el de Adorno y Horkheimer no es tan grande, el contexto de estos últimos estaba aún

6. “No albergamos la menor duda de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena” (Horkheimer y Adorno, 2009: 53).

7. La ilustración vuelve a la mitología, a la coacción y al dominio sobre los hombres que pretendía liberar. Todo es capaz de ser mito y cae bajo la crítica demoledora de la ilustración, que lleva a que la naturaleza (objetivismo, cosificación, positivismo) vuelva a dominar en lugar de emanciparse de ella.

más inmerso en la tragedia. El avance del nazismo, la “degeneración” del socialismo real provocada por el estalinismo y la ya omnipresente cultura de masas estadounidense –los autores escriben desde California, corazón del imperio de la industria cultural– llevaron a que el horizonte de esperanza hacia un cambio en la sociedad pareciera mucho más frágil a Adorno y Horkheimer. En *Dialéctica de la ilustración* se ve un paso de la crítica a la modernidad burguesa hacia una filosofía negativa de la historia, en donde el diagnóstico weberiano de la jaula de hierro se vuelve irreversible y total, incluso abarcando la esfera de la subjetividad, despojando toda posibilidad de resistencia.

Este breve repaso de la filosofía negativa no parece concebir la posibilidad de que la ilustración asuma por sí misma la reflexión sobre su momento regresivo, por lo que firmaría así su propia condena. Esto nos permitirá entender el pesimismo de los autores ante la industria cultural, en relación a la “potencia” benjaminiana.

Según los alemanes, la secularización y racionalización de esferas, conforme al avance del capitalismo, lejos de haber provocado un caos cultural, llevó a una integración total de la cultura como ideología de la Ilustración. El concepto de industria cultural fue utilizado para describir este sistema de la cultura, que funciona de la misma manera que cualquier empresa capitalista: el cine, la radio y la TV son un sistema de producción mercantil que lleva al orden y la estandarización. El punto central de los autores es que el arte aparece en el capitalismo actual como parte de la industria. Hay una integración total y una previsión que identifican el sistema de la industria cultural con la extrema racionalización de la sociedad capitalista y el modelo fascista.

La obra de arte pierde su aura, como decía Benjamin, pero a diferencia de este, para Adorno y Horkheimer esto tiene un signo totalmente negativo, puesto que piensan en el arte burgués como un punto de partida para una posible crítica y emancipación: “la estandarización y producción en serie ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Horkheimer y Adorno, 2009: 166).

El arte burgués, que aparece como “reino de la libertad en oposición a la praxis material”, excluye a la “clase inferior”, portadora de la capacidad de garantizar la verdadera universalidad, según el materialismo dialéctico, por lo que la universalidad garantizada por la burguesía sería falsa, pero con posibilidad de crítica. Las obras de arte “representan la privación como algo negativo”. Si bien nada se acerca a que el arte sea revolucionario de por sí, hay una sublimación estética en cuanto a representa una plenitud a través de su negación, que le da una autonomía al campo del arte. Aquí radica la posibilidad crítica, emancipatoria del arte para Adorno y Horkheimer.

Si “la racionalidad técnica es la racionalidad del dominio mismo” (Horkheimer y Adorno, 2009: 166), la industria cultural funciona como telón de fondo y sustento de la ideología ilustrada para asegurar el dominio y la explotación que llevan el progreso y racionalización hacia la barbarie. En la época de la industria cultural y los avances tecnológicos, los consumidores –las masas– se hallan sometidos al poder totalizador del capital, lo que lleva a que desaparezca el lugar para la individuación que prometía la modernidad ilustrada. La alienación del individuo, que es el resultado de la dialéctica de la Ilustración, está garantizada por la identificación del individuo con la estandarización de la oferta de productos culturales, provocando una “atrofia” de la imaginación y de la espontaneidad. Contrario a Benjamin, para los autores de la *Dialéctica* el cine (sonoro) reproduce esta atrofia de la imaginación al funcionar de la misma manera que la realidad, siendo este tipo de producción cultural una mera prolongación de la vida cotidiana. Esto provocaría que se impida la actividad pensante de los espectadores y su capacidad imaginativa al estar el público sujeto a la atención constante y automática.

Hay un énfasis en la manipulación de los individuos por las necesidades que impone la industria cultural, necesidades producidas por la misma lógica del capital: “...las masas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Horkheimer y Adorno, 2009: 178). El público es mero consumidor y la lógica del ocio, que sería o



debería ser un punto de escape a la lógica de trabajo capitalista, pasa a ser un sustento y garante de la misma, ya que la industria cultural refleja la misma lógica de explotación⁸. Aquí la posibilidad de algo nuevo es inexistente, puesto que todo lo que se resiste debe ser integrado en el sistema para poder subsistir. Esto es así porque todo producto de la industria cultural lleva consigo una fetichización. Retomando a Marx y el capítulo sobre la mercancía de *El Capital*, el fetichismo de la mercancía aparece en la industria cultural de manera tal que se disuelve toda individualidad de los productos, desaparece la obra de arte como valor de uso. Los productos culturales son producidos para mercancía, bajo la lógica del valor de cambio, en lugar de satisfacer necesidades. El velo mistificador que esconde la industria cultural es la supuesta concreción de necesidades bajo el consumo de sus productos, que crean la misma necesidad. Luego, al ser los productos culturales reproducidos gratuitamente o a bajo costo (radio, cine), pasan a ser invendibles y pierden su carácter mercantil cuando el negocio es su principio. Así, la cultura industrializada es una mercancía paradójica, tan sujeta al intercambio que ya no se intercambia: la ganancia del capitalista proviene de la publicidad de otros productos de la industria en los medios de reproducción.

En consonancia con el resto del libro *Dialéctica de la Ilustración*, el aparato de la industria cultural (y la modernidad en sí) "no hace más humana la vida de los hombres", sino que toda racionalidad y avance tecnológico está dedicado a la reproducción del sistema económico y no para solucionar los problemas que produce. Así, "la industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete" (Horkheimer y Adorno, 2009: 184), de la misma manera que el progreso de la razón ilustrada niega la emancipación humana: "La ley suprema es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean y justamente con ello deben reír y contentarse". Así el individuo se convierte en un eterno consumidor que debe conformarse con lo que se le ofrece y en esta operación

radica el engaño, la cosificación. Se le ofrece un paraíso ficticio, que es la misma vida cotidiana de la que se quería escapar, por lo que en la industria cultural se termina de "liquidar" al individuo. Simbolizado como la liquidación de lo trágico (en la tragedia griega había posibilidad de liberación como resistencia a la amenaza mística) el individuo es ilusorio. La aparente libertad que vendría a garantizar la ilustración, resulta en realidad en la determinación del individuo como mero producto del modo de producción.

Más allá del pesimismo de Adorno y Horkheimer y el optimismo de Benjamin

Debemos tener en cuenta que más allá de las diferencias notorias entre ambos trabajos, los autores compartieron un espacio intelectual que ponía su mirada desde puntos de vista similares. En cuanto a la experiencia estética y a la relación entre arte y política, tanto Adorno y Horkheimer como Benjamin consideran al arte como rupturista, como elemento que permite la discontinuidad y el extrañamiento, es decir, una discordia al menos con la experiencia, con la vida capitalista burguesa (Follari, 2003). Allí encontramos una vez más la mirada fragmentaria de los autores de Frankfurt, la no unidad de un orden conceptual que los lleva a buscar (y practicar) rupturas con lo establecido. Las diferencias entre ambas posturas y las críticas de Adorno a

8. Es interesante observar cómo en el trabajo de los autores esta idea resuena en su caracterización de los productos culturales: el cine, los dibujos animados, la música, todo forma parte de un sistema ideológico que se amolda y es parte de la lógica de producción capitalista y de la explotación del hombre bajo la racionalidad técnica. De esta manera hay un quebrantamiento de toda resistencia individual, al mismo tiempo que se acostumbra al espectador al ritmo de la vida y del trabajo: "La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo [...]. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina solo es posible escapar adaptándose a él en el ocio" (Horkheimer y Adorno, 2009: 181).

Benjamin provienen del lugar de la obra de arte en la experiencia –aun considerando su poder de ruptura–, del lugar de la dialéctica y del individuo en la transformación social. Donde Benjamin ve en la reproducción del arte una posibilidad crítica para la articulación política superadora, Adorno y Horkheimer consideran el proceso de imbricación entre industria y cultura como el fin de la obra de arte autónoma y como la claudicación del individuo a la lógica del capital.

En su carta de respuesta a *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Adorno considera que la cuestión de la “liquidación del arte” es un punto compartido por ambos pero del que se desprenden sus diferencias, sobre todo con respecto a la obra de arte autónoma, tan valorada por Adorno y en un punto cuestionada por Benjamin. Adorno critica que Benjamin traslade el concepto de aura a la obra de arte autónoma considerándola contrarrevolucionaria, al mismo tiempo que alaba y otorga al cine un nivel transformador, revolucionario: “Subestima usted la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente” (Adorno, 1995: 143-144). Si bien Adorno tiene en cuenta el “elemento mágico” en la obra de arte burguesa, mantiene la idea de que es a partir de allí donde, por medio de la dialéctica, puede leerse una posibilidad de libertad, diluida en el misticismo que caracteriza el pensamiento y la producción burguesa.

En cuanto a la cuestión de la dialéctica, la crítica de Adorno a Benjamin es que este piensa la dialéctica enfocada a las fuerzas tecnológicas, que son las que transforman el arte hasta su liquidación, mientras Adorno considera que la transformación se debería dar en la relación entre el sujeto artista y sus técnicas. Esto implica que el lugar de la dialéctica y del sujeto es distinto para ambos autores. Para Adorno habría –o tendría que haber– una supremacía activa del sujeto que niegue las formas burguesas, mientras que para Benjamin es la reproducción tecnológica la que se proyecta sobre el sujeto, hasta transformarlo (Buck-Morss, 1981). Este movimiento le permite a Benjamin pensar, como dijimos, en la reproducción técnica como una posibilidad de un arte políticamente progresista, un arte colectivo con potencial para movilizar a las masas a través del

efecto del shock. Critica al arte por el arte, considerada una alienación de tal magnitud que puede ser utilizada por el fascismo. Esto enoja a Adorno, que en su carta considera que Benjamin abandonó posiciones anteriores (que se acercaban a la suya) para acercarse al “brechtianismo”.⁹

Adorno, en tanto militante político que describe un estado de cosas que considera perjudicial, refuerza su defensa de la obra de arte como alternativa a la cultura de masas. Acusa a su colega de *naïf* por elevar el cine hacia un carácter político transformador que el proletariado podría utilizar: “La risa del visitante del cine es [...] todo lo contrario que buena y revolucionaria sino que está llena del peor sadismo burgués [...] Y el que el reaccionario se convierta en vanguardista por comprender objetivamente una película de Chaplin me parece asimismo una romantización” (Adorno, 1995: 142). Según Susan Buck-Morss, Adorno no podía concebir la sobrevaloración que hacía Benjamin del cine, en tanto un medio de la cultura de masas pasaba a tomar el lugar transformador que para Adorno ocupaba el arte tradicional, autónomo (y el arte por el arte en su extremo). Para Adorno el cine no liquidaba el aura ni el proletariado haría de él un elemento para la transformación.¹⁰

En este sentido, si en Benjamin encontramos un optimismo puesto en el arte masivo como capaz de ser interpretado políticamente de manera progresista, en Adorno y Horkheimer el individuo es un ser alienado, subsumido en las tramas de la industria cultural, la cual “forma” un público estereotipado, repetitivo, incapacitado para la concentración y la mirada activa.

9. Es decir, una identificación del arte con la política en el sentido de que las nuevas técnicas artísticas de reproducción permitan una relación diferente de la obra con el público, progresista y política.

10. El modelo de Adorno era el del músico austriaco Schönberg, cuyo método compositivo destruía la tonalidad burguesa y postulaba su música como un elemento de transformación al pasar de una visión ideológica de la misma hacia una función crítica. Su música atonal requería un papel activo del sujeto que escucha, al construir un auditorio con perspectiva de atención crítica.

Debemos entender esta postura desde la experiencia histórica de los pensadores alemanes y su posición sobre la misma filosofía que practicaban, prestando atención al sujeto autónomo, crítico. La crítica es el elemento clave que proponen Adorno y Horkheimer para pensar la etapa del capitalismo tardío. La fuerza de la filosofía de estos autores es el momento negativo y desmitificador que proponen del iluminismo. Si el individuo subsumido en la ideología de la industria cultural no puede ser un sujeto activo y así transformador, la tarea de los filósofos es entonces la de desmistificar la sociedad burguesa hacia el extremo para pensar en un cambio que aparecía cada vez más lejano.

Palabras finales: de la crítica social a la instrumentalización de la cultura

El concepto de industria cultural, que surgió de un reexamen crítico advenido por los efectos de la producción industrial sobre la cultura, fue resignificado a partir de las transformaciones socio-históricas que se sucedieron al compás de los procesos de globalización económica y cultural. Desde la segunda mitad del siglo XX se conformó un pensamiento acerca del sector cultural como una esfera que estaría no solo destinada a cumplir una importante función en la economía, sino que sería central en el desarrollo de las culturas de los países.

Los usos del concepto de industria cultural por parte de los autores propuestos tienen una orientación crítica con respecto a la producción cultural de su época –al rechazar la progresiva mercantilización de la cultura– pero además establecen una valoración radical de la sociedad burguesa, poniendo en cuestión el mito de la emancipación. Tres décadas más tarde la crítica parece haberse diluido, y el concepto de industria cultural viró primero hacia el de “industrias culturales” y en los últimos años hacia el de “industrias creativas”, ambos con una visión instrumental de la articulación entre economía y cultura por parte de los organismos internacionales y los Estados nacionales.

El concepto de industria cultural se pluralizó para “diferenciar dinámicas diferentes pero agrupadas,

con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura: el disco, el cine, la edición de libros, y asimismo a la prensa, la radio y la televisión” (Bustamante, 2009: 2). Dejó de utilizarse en un sentido englobante para toda la producción cultural e ideológica del capitalismo tardío, para abordar las lógicas propias de cada sector cultural, que es a la vez un sector económico.

Según la definición de industrias culturales, los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden a partir de criterios industriales con énfasis en lo económico, pero en los que lo cultural –lo “inmaterial”, intangible, producido por un autor– se mantiene como un principio activo y significativo. Esta dualidad distingue a estas industrias de otras mercancías, y es el punto de foco de los Estados para construir políticas culturales. Esto denota nuevas relaciones entre la producción cultural y el desarrollo político, ya no de manera crítica sino instrumental.

Sin embargo, en las últimas dos décadas el concepto de industrias culturales sufrió una nueva modificación, virando hacia el de “industrias creativas”,¹¹ que implica a un conjunto más amplio de actividades en las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo sustancial. Tienen “un potencial para la creación de riqueza y trabajo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual” (DCMS, 2011: 5). El término que se ha desarrollado en las últimas dos décadas “ha ampliado el ámbito de las industrias culturales más allá de las artes y ha marcado un cambio en el enfoque del potencial comercial de actividades que hasta hace poco se consideraban no económicas” (UNCTAD, 2008: 18).

Esta ampliación del espectro del sector cultural bajo el mote de industrias creativas resulta un concepto celebratorio del encuentro entre arte y

11. La gradual transición entre el concepto de industrias culturales hacia el de las industrias creativas tuvo su inicio en la década del noventa en Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda, para luego expandirse hacia el resto del mundo.

comercio, donde la forma industrial parece constituirse como origen de lo creativo y en las cuales el individuo ocupa un lugar central (Negus, 2006).

La cultura toma el lugar de un sector que es progresivamente pensado desde la perspectiva comercial y económica. De este modo se produce una ampliación y ensanchamiento de la idea tradicional de bienes culturales. El peso del sector de las industrias creativas en la actualidad, su capacidad de aportar valor al Producto Bruto Interno y de generar empleo, han sido justificación para la injerencia estatal en ellas a través de políticas para el sector.

La noción de industria cultural de Adorno y Horkheimer lleva consigo un diagnóstico de dependencia y control de los sujetos. La creatividad sería oprimida bajo la forma del trabajo dependiente que crea productos serializados y estructurados. Por su parte, la actual "economía creativa" le da una vuelta de tuerca aun más problemática al problema de la sujeción y la articulación de la política con la cultura. El énfasis puesto en la individualidad creadora habla de una aparente libertad del sujeto para llevar a cabo su propio trabajo, libre de ataduras de las grandes empresas industriales del capitalismo fordista. La figura del empresario autónomo, que se manifiesta en trabajadores temporales, *freelancers* y flexibles (Lorey, 2008), manifiestan una convivencia contradictoria entre libertad y precarización laboral. Ya no se podría hablar de un "engaño de masas" sino de un "autoengaño masificante" como precarización de sí.¹²

En este sentido, hay una continuidad entre la industria cultural de la teoría crítica y las industrias creativas de la actualidad en torno a la explotación tanto en el ámbito laboral como fuera de él. Pero en la economía creativa esta explotación se da de una manera más profunda como una sujeción voluntaria ante una aparente libertad. Esta cuestión, a profundizar, complejiza aun más y revalida la importancia del concepto de los autores alemanes.

12. "Las formas de subjetivación reconstruyen cada vez más y más totalidad, y no se introducen en el proceso de sujeción social y servidumbre maquínica ni voluntaria, ni forzosamente" (Raunig, 2008: 41).

Referencias

Adorno, T. (1995). "Sobre La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en T. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

Benjamin, W. (2010). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en W. Benjamin, *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Buchenhorst, R. (2010). "Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin", en W. Benjamin, *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. Madrid: Siglo XXI.

Bustamante, E. (2009). "De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos señuelos para la investigación en cultura", en *Diálogos de la comunicación # 78*.

Cohn, G. (2007). "Teoría Crítica", en C. Altamirano, *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Department of Culture, Media and Sport (2001). *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS.

Follari, R. (2003). Adorno y Benjamin sobre la cultura: acerca de un equívoco persistente. *Revista Confluencia*, año 1, número 3.

Forster, R. (2009). *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata - Biblioteca Nacional.

Horkheimer, M., & Adorno, T. (2009). "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en M. Horkheimer, & T. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

Jay, M. (1986). *La imaginación dialéctica, una historia de la escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus.

Lorey, I. (2008). "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los

productores y las productoras culturales”, en AA.VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de sueños.

Negus, K. (2006). “Rethinking Creative Production away from the Cultural Industries”, en J. Curran, D. Morley (Eds.), *Media & Cultural Theory*. London: Routledge.

Sánchez, J. J. (2009). “Sentido y alcance de Dialéctica de la ilustración”, en M. Horkheimer, & T. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*. Fragmentos filosóficos. Madrid: Trotta.

United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). (2008) *Creative Economy Report 2008*. Nueva York: United Nations.



► Aníbal Puga “EL HEREDERO DEL PASADO”.
Fotografía: Salvador Puga Castillo. Ecuador