



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Fernández Vega, José

Estética como antropología política : Adorno en la dialéctica de la modernidad



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Fernández Vega, J. (2004). Estética como antropología política: Adorno en la dialéctica de la modernidad. Prismas, 8(8), 81-96. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2347>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Estética como antropología política

*Adorno en la dialéctica de la modernidad**

José Fernández Vega

CONICET / Universidad de Buenos Aires

Nosotros no abandonamos la praxis, fue la praxis la que nos abandonó a nosotros, Leo Löwenthal.¹

Con el aplastamiento de los movimientos revolucionarios de entreguerras a manos de la extrema derecha, ese momento histórico que un Lukács entusiasta había denominado la “época de la actualidad de la revolución” cerró su ciclo y, al menos en Europa, ya no volvería a adquirir una intensidad comparable, fuera de algunos conatos ocurridos inmediatamente después de la liberación en la zona mediterránea.² La consolidación durante la segunda posguerra de un área de “democracias populares” en la Europa oriental no se puede parangonar con la naturaleza de las agitaciones que habían sacudido a casi todo el continente en los lustros que siguieron a 1917. En esas nuevas condiciones, de inmediato complicadas por el inicio de la Guerra Fría, el marxismo occidental se volcó decididamente hacia la elaboración filosófica y sus desarrollos quedaron por lo general confinados al perímetro de las instituciones académicas y habitualmente también al de sus intereses. Se perdió así un precioso contacto directo con el conflicto social que pronto derivaría en una verdadera escisión entre teoría y praxis. Estas dos dimensiones, como señaló Perry Anderson en una visión panorámica, todavía se mantenían integradas, por ejemplo en el pensamiento de Antonio Gramsci incluso durante su encierro bajo Mussolini.

Como consecuencia, y siempre según Anderson, la especulación desplazó a la estrategia, y los temas políticos más o menos inmediatos fueron reemplazados por asuntos abstractos. El clima en el que se difundió esta nueva modalidad estuvo marcado por un creciente pesimismo respecto de las oportunidades que se abrían para el avance político, por no hablar ya de una emancipación revolucionaria.³ Si Adorno constituye casi un paradigma dentro de esta imagen del marxismo occidental, que recién volvería a transformarse a lo largo de los años 1960

* Este trabajo forma parte de una investigación que cuenta con un subsidio de la Fundación Antorchas de Buenos Aires.

¹ Helmut Dubiel, *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica* (trad. J. Monter y G. Muñoz), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, p. 60.

² Georg Lukács, *Lenin* (trad. P. Canto), Buenos Aires, La rosa blindada, 1968. Para Lukács, que publicó su libro en 1924, la actualidad de la revolución es la idea fundamental de Lenin (véase p. 32).

³ Perry Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental* (trad. N. Míguez), Madrid, Siglo XXI, 1985 (para la evolución de la Escuela de Frankfurt, véanse pp. 44 y ss.).

(y no precisamente para mejor, según su opinión, muy distinta en este punto a la de Marcuse), también se debe aclarar que su pensamiento nunca viró hacia una aceptación del estado de cosas (y en esto se diferenció de las lamentables declaraciones seniles de su amigo Horkheimer). El ascenso de Hitler radicalizó su pensamiento al punto que es habitual ahora considerarlo un representante del marxismo occidental, si bien hay quienes cuestionan la pertinencia o la utilidad de tal clasificación. Cualquiera haya sido la coherencia o la profundidad de las actitudes anticapitalistas de Adorno, su odio al fascismo nunca dejó lugar a dudas. Incluso tras la guerra, una vez establecido como profesor en Frankfurt (donde reinició la enseñanza a fines de 1949), no cesó de advertir sobre las supervivencias del autoritarismo en la vida civil e institucional de la República Federal. Es asimismo evidente que su hostilidad hacia el estalinismo político y cultural fue completa, lo que no desentonaba con el cerrado anticomunismo dominante en Alemania occidental, si bien, fuera de unos cuantos dicterios, se buscarán en vano análisis sistemáticos del fenómeno estalinista en sus obras.

La reivindicación de la autonomía de la teoría respecto del compromiso político más inmediato había sido ya un signo distintivo de su pensamiento desde la época de Weimar, y seguiría siéndolo hasta el final. En el último año de su vida se vio envuelto en una agria polémica sobre el tema, dirigida contra las agitaciones juveniles, y volvió a romper lanzas por su posición. Acusó a los activistas estudiantiles de someterse a un antiintelectualismo sobre el que construían una falsa realidad para desplegar un voluntarismo político irracional. Las premisas sobre las que los estudiantes basaban su frenético militatismo no eran distintas de las del sistema al que se enfrentaban, y sus consecuencias terminaban siendo funcionales a éste.⁴ Adorno desconfiaba de la praxis fetichizada y de los tonos antiteóricos de esos movimientos. Como contrapartida, para muchos fervorosos militantes de aquellos años él no era sino un “esteta apolítico” y otro de los conservadores mandarines de cátedra; el “negativismo” de su concepción filosófica básica resultaba para ellos abstracto e inocuo. En contraste, Adorno defendía la utilidad de la teoría y buscaba canales específicos de intervención, como la crítica musical o la polémica filosófica. Nadie podría decir que la energía con la que actuaba en estos ámbitos especiales, siempre desvalorizados por la izquierda orgánica cuando no estaban acompañados de posicionamientos sobre la coyuntura o de muestras de fidelidad partidaria, hubiera perdido radicalidad con el paso del tiempo. Sin embargo, el Adorno maduro se había vuelto cada vez más reacio al contacto con las agitaciones sociales que signaron el final de la década de 1960. En lo profundo, la praxis radicalizada de la época era para él apenas discernible del trabajo enajenado contra el cual aquélla vociferaba pero terminaba duplicando.

Dialécticas políticas

Tras su exilio en los Estados Unidos (iniciado en 1938) Adorno volvió a Europa con la convicción –asombrosa para quien acababa de experimentar un itinerario como el suyo– de que

⁴ “Desde que se ha acabado con la utopía y se exige la unidad de teoría y praxis nos hemos vuelto demasiado prácticos. El temor a la impotencia de la teoría proporciona el pretexto para adscribirse al omnipotente proceso de la producción y admitir así plenamente la impotencia de la teoría. Los rasgos ladinos no son ya extraños al lenguaje marxista auténtico...”. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (trad. J. Chamorro Mielke), Madrid, Taurus, 1999, § 22, p. 42.

en muchos puntos la democracia liberal no siempre era lo opuesto del fascismo. Por el contrario, en ciertos aspectos importantes ella prolongaba con otra modalidad algunos de sus mecanismos más alienantes. Ésta es una de las sorprendentes tesis que defiende con Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, un libro aparecido en Europa poco después del colapso del nazismo (1947) y casi ignorado durante casi dos décadas.⁵

El vínculo que trazó entre esos dos sistemas –fascismo y democracia– no pretendía, por supuesto, contrabandear una simple identidad. Estaba por tanto muy lejos de ser una de esas marcas ultraizquierdistas corrientes entre los estudiantes de 1968 que despreciaron la figura profesoral de Adorno y lo que percibían como un pensamiento quietista. Con sus matices, la posición sostenida en *Dialéctica de la Ilustración* puede estremecer a muchos todavía hoy (acaso *especialmente* hoy). Gran parte de su fuerza derivaba de unas caracterizaciones del mundo moderno a las que Adorno no fue, desde luego, ni el primero ni el único en adherir, pero quizá sí uno de los que extrajo de ellas consecuencias más extremas. Antecedentes de su postura pueden fácilmente rastrearse tanto en Marx como en Weber, y también en Tocqueville o en otros críticos sociales de filiación intelectual muy diversa. Para todos ellos, con la modernidad se configuraba por primera vez un sistema global regido por unas ambiciones de racionalización total secundadas por un sofisticado despliegue de controles que involucraban cada uno de los aspectos de la vida humana. De manera simultánea, la retórica moderna seguía proclamando la igualdad política, el aumento de la autonomía individual, el progreso moral y el científico. Esos ideales no eran falsos ni se sostenían de manera hipócrita. Su contradicción con las realidades sociales (y psíquicas) que al mismo tiempo se iban engendrando constituía, precisamente, un episodio crucial de la dialéctica de la modernidad, cuya degeneración más atroz fue el fascismo, pero cuyas paradojas se encontraban, al menos en estado latente, en las democracias realmente existentes y nunca habían dejado de multiplicarse en ellas ni antes ni después de Hitler.

El fenómeno que Adorno y Horkheimer denominaron “industria cultural” señala un clímax de particular importancia entre aquellas paradojas de la modernidad orientadas al sacrificio del sujeto en nombre del dominio de la naturaleza. La comercialización integral del arte y del entretenimiento replicó el avance histórico de la modernidad en todas las otras esferas de la existencia social, puesto que difundía universalmente una cultura estandarizada gracias a su esencial alianza con la técnica. Dicho avance terminó de suprimir aquello que se protegía en lo recóndito, como las formaciones simbólicas autóctonas o las peculiaridades regionales, si bien conviene no olvidar que también la llamada cultura “alta” o “burguesa” sufrió un profundo trastorno ante esta arrolladora presencia. Contra lo que se puede estar inclinado a creer, Andreas Huyssen ha destacado que fue en realidad la alta cultura de la segunda mitad del siglo XIX –la operística de Wagner representó tempranamente para Adorno un caso ejemplar– la fuente de la que brotaron una serie de recursos que más tarde se aplicarían de manera sistemática en la cultura de masas dominante.⁶ “Industria cultural” no es un agravio dirigido contra la cultura popular; Adorno y Horkheimer eligieron aquel término justamente en previsión de las acusaciones de “elitismo” que, sin embargo, no dejaron de recibir.

⁵ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (introd. y trad. J. J. Sánchez), Madrid, Trotta, 2003.

⁶ Andreas Huyssen, “Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner”, en Nigel Gibson y Andrew Rubin (eds.), *Adorno. A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 38 y ss.

El problema de fondo que suele plantearse es que, justamente debido a esa colonización tan completa de la esfera de la cultura, la sensación que dejan estos análisis resulta desoladora: en el plano de las creaciones simbólicas todo es (o se transforma en) industrial cultural, y nada parece resistir su formidable capacidad de contaminación. No hay clase social, nivel de educación, ámbito geográfico ni obra de arte individual que pueda hacer frente de manera sostenida a su expansión. Se trata aquí también de la tremenda fuerza “revolucionaria” del capitalismo elocuentemente descrita por Marx ya en 1848. La cultura “alta” se torna híbrida y al final pierde sus cualidades y sus privilegios; su público selecto aún sueña con moverse en una exclusiva zona de inmunidad, pero esto no es sino un falso consuelo. Todavía más, la industria cultural es otro modo específico de producción de subjetividades, y no sólo de riquezas; una rama particular que hace “sistema” con un capitalismo omnipresente. Este panorama ofrece otra explicación para esa famosa broma hegeliana acuñada en el aforismo adorniano: “El todo es lo no verdadero”.⁷

¿Acaso no hay salida? Una de las características del pensamiento de Adorno es su inclinación a exasperar una dialéctica que termina esquivando en su resolución las afirmaciones contundentes, típicas del marxismo político. En su escritura, y para desesperación o encanto de sus lectores, todo es movimiento. Esto impide cualquier compendio de sus teorizaciones que en sí mismo logre evitar la deslealtad respecto de su dinamismo esencial. La impresión que dejan algunos pasajes de sus obras es que, por cierto, la alienación masiva destruyó todo vestigio de independencia intelectual, nivel artístico o espontaneidad popular. Otros, en cambio, permiten entrever alguna luz esperanzadora puesto que el individuo no se transformó aún en simple marioneta de los poderes sociales y puede enfrentarlos al menos de algún modo.

¿De qué modo? Resulta asimismo imposible esperar una respuesta única o permanente a esta cuestión crucial en el océano paratáctico de la escritura adorniana. Lo único constante en esta filosofía es su animadversión hacia las consecuencias deshumanizantes de la modernidad. El rencor que le produce la traición a los nobles proyectos que ella encarnaba está presente en cada párrafo de sus libros. Y esa fuerza hostil genera una energía única; las potencias de lo negativo trascienden ampliamente la categoría patética de un bálsamo contra la infinita amargura que nunca disimulan. Y ésta es una curiosa cualidad para un autor, puesto que toda su frustración, en ausencia de una perspectiva conciliadora o redentora visible, no termina exudando una prosa abatida, sino siempre violenta e indignada.

La gran obra de arte

El último de los grandes trabajos de Adorno, la *Teoría estética*, de la que se ocupó durante largos años y en medio de cuya revisión final lo sorprendió la muerte, tiene como uno de sus puntales básicos la afirmación de la existencia de “obras de arte auténticas” que pueden dar batalla en su propio terreno simbólico al imperialismo de la industria cultural. Es obvio que, por su propia naturaleza, dichas obras no gozan de la misma aceptación que los productos comerciales del cine o de la televisión pensados desde su propia génesis para agradar a la audiencia. El lenguaje del arte legítimo resulta a menudo críptico, dado que rechaza tanto la co-

⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, op. cit., § 29, p. 48.

municación (o aquello en lo que ésta se ha convertido) como el simple entretenimiento (verdadera prolongación del trabajo bajo el equívoco nombre de “ocio”). La propia existencia del arte se halla permanentemente amenazada por el medio reactivo y cambiante que lo rodea. Aunque las mejores obras se erigen como núcleos de resistencia objetivos, nunca logran consolidarse como tales de una vez y para siempre.

Ante las derrotas y las capitulaciones de una vanguardia en otro tiempo estrepitosa pero en su opinión ya anodina, Adorno cifró todas sus apuestas artísticas en un selecto grupo de obras identificadas con el modernismo radical. Beckett, Kafka, Schönberg, Brecht, Picasso y Celan son los artistas del siglo xx más alabados (y citados) en la obra.⁸ Enemiga de la doctrina del realismo tanto como del esteticismo, su *Teoría estética* defiende la necesidad de un arte autónomo a la vez que consciente de que lo estético es un *fait social*. En el mundo moderno el arte es un fenómeno diferenciado. Tiene una esfera propia, aun cuando su aislamiento social resulte tan falso e inútil como ideológica es la pretensión de influir en la realidad mediante la reproducción artística fidedigna de lo existente con fines de justiciera denuncia.

De manera que Lukács y los seguidores de *l'art pour l'art*, ambos de manera paralela, casi complementaria entre sí, señalan las corrientes más explícitamente repudiadas en *Teoría estética*, un libro que no deja de acumular adversarios a cada página. Lukács había sido una fuente de inspiración para el joven Adorno, y es imposible imaginar su evolución intelectual (ni la de su generación) sin los aportes de *Historia y conciencia de clase*, uno de los más perdurables aportes de Lukács al marxismo. Pero este autor fue luego caracterizado por Adorno (con justicia o sin ella) como un mascarón de proa del estalinismo estético. En *Teoría estética* le recrimina que la conservadora doctrina del “realismo” que defiende no sea para nada realista. Los reflejos políticos en el arte, cuando son mandatorios, se transforman irónicamente en una coartada para la despolitización, por no mencionar siquiera la pobreza estética de la que suelen estar lastrados. En uno de los ataques más insidiosos dirigidos al pasar contra Lukács, Adorno comenta que éste sólo pudo admitir el verdadero realismo de la literatura de Kafka cuando sus propios camaradas lo encarcelaron en Rumania.⁹ Y en otro pasaje, menos

⁸ Muchos de estos grandes artistas se entrelazan con la biografía del filósofo. Adorno estudió composición y piano en Viena con Alban Berg (a cuya música se refiere asimismo en *Teoría estética*) a partir de 1925. En ese período conoció a Arnold Schönberg y a toda una serie de personalidades, musicales y no, entre ellas a Georg Lukács. En su exilio estadounidense tuvo contacto con Thomas Mann cuando ambos vivían en Los Ángeles. De regreso a Europa, se encontró con Paul Celan y en varias ocasiones con Beckett. Su relación con Brecht fue mucho más episódica y distante. En la última década de su vida frecuentó a artistas más jóvenes, como al cineasta y ensayista Alexander Kluge y al poeta Hans-Magnus Enzensberger. Sobre todos estos vínculos puede verse el relato que hace Stefan Müller-Doohm, *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno, una biografía intelectual* (trad. R. H. Bernet y R. Gabás), Barcelona, Herder, 2003.

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996 (*Gesammelte Schriften*, Band 7), p. 477; *Teoría estética*, traducción F. Riaza, revisada por F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1983, p. 417 (la edición alemana se abreviará en adelante AT y la castellana TE seguidas en cada caso de la página correspondiente). En realidad, y como el propio Adorno no ignoraba (cf. su “Lukács y el equívoco del realismo”, en G. Lukács et al., *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Eds. Buenos Aires, s/f.), Lukács había revalorizado a Kafka poco antes de participar del efímero gobierno aperturista de Imre Nagy, derrocado en noviembre de 1956 por una intervención soviética que confinó a sus integrantes en el castillo rumano de Snagov. Como escribe su biógrafo, “Cuando las iluminadas puertas de hierro forjado del castillo se cerraron detrás de los cautivos, Lukács murmuró: ‘Después de todo, Kafka tenía razón’” (Arpad Kadarkay, *Georg Lukács. Vida, pensamiento y política* (trad. F. Agües), Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1994, p. 723). De allí fue liberado en abril de 1957; Nagy fue ejecutado en junio. Sobre el enconado enfrentamiento de Adorno con Lukács, a quien admiró en su juventud y con quien compartió siempre un fundamento teórico elaborado a partir de fuentes comunes (Kant, Hegel y el marxismo), puede verse Nicolae Tertulian,

cruel, el dictamen es todavía más rotundo: “la estética oficial marxista no ha entendido la dialéctica, como tampoco el arte”.¹⁰ Contra toda forma de propaganda, en la que inevitablemente caería un arte “social” carente de mediaciones, *Teoría estética* sostiene la validez del viejo tópico moderno de la autonomía como única manera de posibilitar una intervención política auténtica. Sólo el arte autónomo garantiza una politización a la vez específica y útil:

[...] porque en sentido enfático, hasta hoy sólo ha existido el arte burgués; según la tesis de Trotsky no puede imaginarse tras él un arte proletario, sino uno socialista [...]. Aunque el arte se halle tentado a anticipar un todo social no existente con su sujeto no existente, y por eso no es mera ideología, lleva también la tacha de esta no existencia.¹¹

Adorno repite, incansable, que el arte no puede cumplir una concreta función reparadora bajo las presentes condiciones sociales, sino sólo una utópica; un arte comprometido sería, al fin, apenas otra variante de la industria cultural.¹²

“Arte autónomo” es evidentemente una expresión que entraña una tensión entre dos fuerzas divergentes, una que tiende hacia la sociedad y la otra que busca distanciarse de la subordinación a ella. El más poderoso adversario de la autonomía artística es el propio desarrollo de la cultura burguesa que la consagró, y no, como se suele pensar, la ignorante arrogancia en asuntos espirituales de los burócratas de los comités centrales, por regresiva que sea. La cultura de izquierda siente culpa, a menudo justificada, por desestabilizar con sus urgencias mundanas –coyunturales, pedagógicas o simplemente neuróticas– la soberanía del arte. Con todo, son en realidad los poderes establecidos los que históricamente vienen erosionando sus bases con mayor eficacia. La reiterada consigna del *l’art pour l’art*, en sí misma intrascendente, surgió en el espacio literario con el desarrollo del mundo editorial y los grandes éxitos de ventas de mediados del siglo XIX. Se volvió así una coartada del mercado, verdadero conquistador silencioso. Desde la perspectiva de la actualidad, es más sencillo que nunca comprobar lo poco que se habla de la autonomía en el preciso momento en que ésta parece haber tocado fondo ante el *marketing* prepotente de unas inauditas concentraciones corporativas obsesionadas por lanzar todo el tiempo productos fungibles y calculados para el gran público. El papel del arte enfrenta nuevos desafíos ante el predominio absoluto de la economía sobre las formas simbólicas del capitalismo tardío, algo que Adorno detectó con toda nitidez en sus estudios sobre la industria cultural y, a partir de los años 1980, Jameson prolongó en sus indagaciones sobre el posmodernismo. Otra vez un debate especulativo, en apariencia pu-

“Lukács-Adorno. La reconciliación imposible”, en Miguel Vedda (comp.), *Estudios sobre Georg Lukács* (trad. L. Padilla), Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

¹⁰ *TE*, p. 460; *AT*, p. 529.

¹¹ *TE*, p. 222; *AT*, p. 251 (traducción modificada, J. F. V.).

¹² Una crítica sistemática de Adorno a la noción de compromiso, muy poderosa en el debate intelectual y artístico de su momento a partir de la defensa de ella hizo Jean-Paul Sartre, puede verse en: “Engagement”, R. Tiedemann (ed.), *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981. Adorno alega que el “compromiso” pone demasiado peso en el lado subjetivo. Concentra su eficacia en la voluntad del artista y en sus intenciones, una concepción que *Teoría crítica* combate por su origen romántico y sus consecuencias no hostiles a la idea de dominio del hombre sobre el objeto, herencia del carácter unilateral y conquistador del Iluminismo. En otro plano, fue precisamente el compromiso de Lukács lo que lo llevó a arruinar su prometedora estética de juventud, expuesta en *Teoría de la novela* a la que Adorno se habría mantenido fiel según Tertulian, lo que acaso explique la hostilidad de éste hacia lo que consideró un conservadurismo artístico en aquél, objeción que, para Tertulian, es preciso matizar (*op. cit.*, p. 88).

ramente estético, nos empuja hacia el terreno minado de la industria cultural y sus realidades avasalladoras.

Con todo, *Teoría estética* deplora las aproximaciones exógenas a las obras y al arte en general. Su intención central es lograr una mirada interna en la que lo social no se disuelva ni se aplique desde el exterior, como un injerto o un mero contexto genérico. “La crítica social del arte no necesita llegar a él desde fuera, sino que surge internamente de las propias formaciones estéticas.”¹³ Aquí, los riesgos que entrañan el reduccionismo sociológico o político configuran sólo un aspecto del problema. La propia estética, como disciplina, tiende a dominar la particularidad del arte desde las alturas degradándolo a la categoría de simple ejemplo demostrativo de la concepción filosófica más general de la que dicha estética es subsidiaria. En tal sentido, también termina siendo un elemento extraño que tiende a abolir lo específico de la obra. El difundido resultado de este despotismo filosófico en relación con el arte es que éste, en especial durante el siglo XX, debió arreglárselas teóricamente por sí mismo la mayor parte de las veces, y no precisamente para su beneficio. Una broma reveladora sostiene que la estética llegó a ser tan importante para el desarrollo del arte como la ornitología para la vida de los pájaros.

A pesar de todo, la estética debía encontrar la manera de situarse a la altura de los desafíos artísticos de la época. Hegel ya había advertido con todo vigor acerca de la creciente necesidad de una interpretación filosófica del arte moderno, necesidad aun más acuciante hoy en día. Pero fue incapaz de permitir que su propia estética se independizara lo suficiente de las ambiciones sistemáticas de su ambicioso programa teórico. El resultado, en Hegel y en quienes lo sucedieron en la tarea, fue una reflexión sobre el arte que perdió contacto con su realidad viviente. Entretanto, el discurso filosófico acerca del arte se fue apartando del contenido de verdad de la obra y de los juicios de valor sobre ella volviéndose así irrelevante o apenas descriptivo. Estética y arte tomaron a menudo caminos divergentes: he aquí otro caso del inveterado conflicto entre teoría y práctica puesto en evidencia por Adorno. El epígrafe (una frase de Friedrich Schlegel) que pretendía incluir en su *Teoría estética* es un lema apenas irónico sobre el estado actual de las relaciones entre arte y estética: “En eso que se llama filosofía del arte, una de dos: o falta la filosofía o falta el arte”.¹⁴ Desde el comienzo, el trabajo de Adorno se orienta hacia un intento autocrítico de la estética que permita colmar el vacío y permitir un acercamiento sustantivo entre aquellas dos esferas.

Una estética al revés

Es preciso, por tanto, que la estética vaya más allá de sus servidumbres sistemáticas o especulativas; debe constituir, también ella, un discurso autónomo (sin dejar de ser social ni teórico) respetuoso de la inmanencia de la obra. Con todo, las amenazas contra la autonomía del arte la alcanzan de lleno. Gran parte de ellas provienen del monopolio mercantil de lo simbólico que busca rebajar la “gran obra”, por revulsiva que ella pretenda ser, a la categoría de producto comercial, artículo de entretenimiento y forma de alienación. En plena coincidencia con

¹³ *TE*, p. 306; *AT*, p. 347 (traducción modificada, J. F. V.).

¹⁴ *TE*, p. 472; *AT*, p. 544, según informa el “Epílogo de los editores”.

una ocurrencia de Leo Löwenthal, otro miembro del Instituto de Frankfurt, Adorno considera que la industria cultural es “un psicoanálisis al revés”, puesto que en ella lo inconsciente se trabaja con fines de dominio y no de liberación. Con igual derecho podría decirse que la industria cultural es una “estética crítica al revés”. Porque mientras que un programa estético auténtico (para Adorno, el del modernismo radical) se orienta a combatir lo dado persiguiendo una actitud subversiva por medios experimentales –el enmudecimiento de la obra es el más extremo–, la industria reproduce y amplifica todo lo contrario. Si una de las marcas de una obra de arte verdadera es la de oponerse, por su propia y libre existencia, al contexto de una sociedad instrumental, los productos de la industria del entretenimiento, por el contrario, son en sí mismos útiles orientados a un fin. Y el objetivo central que persiguen consiste en reforzar el sometimiento, la docilidad y el anestesiamiento de cualquier rebelión consciente por parte de unos consumidores a la vez humillados y satisfechos. Adorno solía condensar todos estos motivos políticos en un tópico freudiano: la noción de “castración”.

El paralelismo invertido entre estética e industria de la cultura puede, por cierto, llevarse más lejos. El conflicto de los materiales en la obra de arte (noción contraria al fetiche clásico de *armonía* formal al que habría sucumbido el propio Hegel) se transforma en manos de la industria en un repertorio de técnicas homologadas para la manufactura cultural, que Adorno intenta describir pormenorizadamente en diversos escritos. Algunas de esas técnicas son bien conocidas hoy, sin que por ello dejen de producir los resultados esperados. La repetición de las fórmulas que demostraron éxito comercial se opone a los riesgos de lo nuevo, ambición del verdadero arte. Así como éste, en definitiva, promete siempre una vuelta al territorio feliz de la infancia al fin reconciliada con la naturaleza interna y externa del ser humano, el producto busca, en contraste, la regresión infantil en las actitudes de su clientela y el reforzamiento de los tabúes por medios tan sutiles que incluso llegan a dar la sensación de desafiarlos si bien sólo intentan asegurar mejor sus efectos contraproducentes. Marcuse luego acuñaría para estos procedimientos el concepto de “desublimación represiva”, que Adorno también adoptó.¹⁵ Aplastar todo impulso hacia la rebeldía señala la orientación fundamental de la industria cultural, pero su coartada es siempre una pantalla que finge la liberación, sobre todo en el terreno sexual.

La industria cultural repudia el esfuerzo de erudición y el estímulo intelectual siempre requeridos por las obras de arte. Presenta personajes estereotipados, aplana lo problemático y recurre al efectismo vulgar. El lazo directo con el que captura a sus “víctimas” (una expresión recurrente en Adorno) es la satisfacción fácil de las expectativas preformadas del espectador. Hay además un pseudo-realismo que se presenta ante consumidores supuestamente sofisticados, a los que en el fondo sujeta en su conformismo (y este realismo abre una vía de contacto inesperada con la doctrina estética estalinista, cuyos objetivos, para Adorno, no son muy distintos). El uso de los clisés endurece las vivencias e impide esas experiencias estéticas que, cuando son profundas, contribuyen a conmovir los prejuicios. La industria ofrece una tabla de estabilidad salvadora para las visiones adocenadas del mundo, a la vez que las petrifica.

Aun más importante que el análisis de las mutantes *formas* de la industria cultural –único ámbito que en ella se renueva constantemente, manteniendo fijo su mensaje último– es la definición de su misión histórica. Ella consiste en lograr la extirpación de los últimos restos

¹⁵ Para una definición y una crítica contemporánea del concepto, véase Slavoj Žižek, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad* (trad. P. Willson), Barcelona, Paidós, 2003, pp. 31 y ss.

de “liberalismo” que sobreviven en la sociedad liberal realmente existente. Una subjetividad liberal digna de tal nombre es, por ejemplo, la que intenta describir Adorno en la densa “Dedicatoria” a *Minima Moralia*. El objetivo del entretenimiento industrializado que acaparó toda función cultural consiste en la eliminación de esa individualidad independiente y del sentido para la fraternidad y la confianza mutua entre los sujetos. El siguiente párrafo de *Dialéctica de la Ilustración* puede valer a modo de recapitulación y síntesis:

La ley suprema [de la industria cultural] es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse. La permanente renuncia que impone la civilización es nuevamente infligida y demostrada a sus víctimas, de modo claro e indefectible, en toda exhibición de la industria cultural. Ofrecer a tales víctimas algo y privarlas de ello es, en realidad, una y la misma cosa. Éste es el efecto de todo el aparato erótico. Justamente porque no puede cumplirse jamás, todo gira en torno al coito. [...] En contraste con la era liberal, la cultura industrializada puede, como la fascista, permitirse la indignación ante el capitalismo, pero no la renuncia a la amenaza de castración. Esta última constituye toda su esencia. [...] Lo decisivo hoy no es ya el puritanismo, aun cuando éste continúe haciéndose valer a través de las asociaciones femeninas, sino la necesidad intrínseca al sistema de no dejar en paz al consumidor, de no darle ni un solo instante la sensación de que es posible oponer resistencia.¹⁶

¿Acaso la teoría de Adorno nos “deja en paz” o nos ofrece, siquiera por un instante, “la sensación de que es posible oponer resistencia”? En su caso, la pregunta se plantea una y otra vez. Parecería que su programa es más efectivo para asediarnos con el diagnóstico de una catástrofe consumada que para ofrecer una vía de recomposición. Las esperanzas, un tanto “al-toburguesas”, que Adorno depositó en su *Teoría estética* respecto de los poderes emancipadores del gran arte no ofrecen un punto de apoyo seguro por varios motivos. Del elenco de artistas capaces de producir obras realmente radicales mencionado en ese libro, ninguno continúa activo hoy y pocos lo estaban ya en el momento en que Adorno dejó de trabajar en él en 1969. Cabe pensar, por tanto, que *Teoría estética* es menos una profecía que un canto de cisne para el modernismo radical, casi exhausto ya en vísperas de su publicación póstuma en 1970. Por lo demás, el alcance de los efectos estéticos del gran arte del siglo XX no se amplificó hacia públicos cada vez más vastos. Se siguió limitando, cosa que era de esperar, a un núcleo de conocedores capaces de recibir su arduo lenguaje, y es difícil que la habilidad decodificadora de esa minoría tenga una traducción política significativa.

En definitiva, la obra de arte verdadera, si podemos todavía pensar en esos términos, posee en Adorno potencialidades políticas más testimoniales que movilizadoras. Representa justamente el lugar donde se custodian las imágenes de una sociedad liberada todavía ausente, pero siempre veladas por la perpetua agonía de la sociedad existente. “El arte –aseguró con su habitual expresión aporética– quiere confesar su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío, cuya abolición inaugura.”¹⁷ La medida de esa impotencia está dada por su constitutiva resistencia a la praxis ya que ésta, en el fondo, no es otra cosa que una continuación de la esclavitud laboral de la que habría que librarse.

¹⁶ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 186.

¹⁷ *TE*, p. 206; *AT*, p. 232 (traducción modificada, J. F. V.).

Desechada la praxis, ¿cómo es posible sostener ilusiones de liberación? La política de Adorno –si puede imaginarse algo así– está sostenida por una melancolía en sentido estricto, esto es, sin objeto. No se echa de menos un pasado perdido ni se anhela un seguro futuro mejor; parecería que ni el presente ni lo que no es presente puede aportar un principio de esperanza. Sin embargo, como señaló una crítica, hay en Adorno una melancolía propia del optimista (el que ansía o recuerda tiempos mejores) combinada con un pesimismo (que sin embargo no acepta con “realismo” la condición en la que se halla, puesto que no puede esperar nada mejor). Esa “combinación de pesimismo y melancolía para pensar la política es totalmente inédita”.¹⁸ Además de una carga de originalidad, esta posición entraña algo más: una tensión manifiesta, que resultó insoportable no sólo para los estudiantes radicalizados de Frankfurt, su auditorio más sensible e inmediato.

Junto a sus desalentadores ensueños políticos se halla presente en *Teoría estética* una rara actitud de combate, cuyo alcance, para variar, es difícil de calibrar según los usos habituales. Estéticas del silencio como las de Beckett y Celan, muy ponderadas por Adorno, valen para él como estrategias artísticas contra la industria cultural tanto como contra la muerte del arte que anunciara Hegel como resultado de la creciente estrechez individualista y la profanación generalizada propia del secular mundo moderno. Según su visión, de la producción simbólica de los artistas se puede esperar un grito de dolor contra la mentira y una reflexión sobre su propia condición; dicho de otro modo, una tematización de la culpa y de la falta de sentido que nos rodea. La función social del arte es su propia falta de función social, y en ello consiste toda su promesa. Acaso se crea que ésta es, al fin, demasiado endeble; pero para Adorno al menos era una, y cabe preguntarse si seguimos contando con ella siquiera. Al permitir que el individuo recupere en ese objeto particular que es la obra toda la identidad humana que una sociedad colectivizadora le niega, el arte permite vislumbrar cómo sería una vida no dañada.

Antropología e industria

Reacia a la convencional progresión argumentativa, *Teoría estética* es una deliberada constelación de aporías cuyas evocadoras conclusiones logran a menudo conmover al lector.¹⁹ Aunque al mismo tiempo resulta factible considerarlas muy irrelevantes si lo que tenemos en mente es la necesidad de un perentorio curso para la transformación. *Teoría estética* no se propone evitar el desastre en ciernes, sino asumirlo en plenitud como punto de partida (quien supone que Auschwitz o Hiroshima no marcaron un punto de inflexión instaurando la barbarie, es porque espera todavía algo peor, afirmó Adorno una vez).²⁰ Socialmente hablando, la tarea del arte consiste en repudiar el presente y anticipar de manera efímera un futuro nada seguro,

¹⁸ Silvia Schwarzböck, “El reino de los medios. El fracaso de la política según Adorno”, *Deus Mortalis*, N° 2, Buenos Aires, 2003, p. 428. Para Adorno, la existencia del arte es, según aclara la crítica, el criterio mismo de la ineficacia de la política, puesto que se deposita en aquél lo que ésta ya no se encuentra en condiciones de preservar como propósito (por no hablar siquiera de realizarlo): la emancipación humana.

¹⁹ Sobre el estilo de Adorno, véase el “Epílogo de los editores” (*TE*, p. 470; *AT*, p. 541) incluyendo los comentarios del propio autor.

²⁰ T. W. Adorno, “Notas marginales sobre teoría y praxis”, en *Consignas* (trad. L. Bilbao), Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 168-169. Este texto, fechado en 1969, fue compuesto mientras trabajaba en la revisión de *Teoría estética*, según aclaran sus editores: véase *TE*, p. 469; *AT*, p. 540.

aunque posible. La gran obra está lejos de ofrecer una mera excusa para la melancolía, y es claro que Adorno nunca abrigó demasiadas expectativas sobre sus efectos prácticos inmediatos. ¿Por qué habría de tenerlas alguien que defendía, en los momentos de mayor presión política, la importancia del análisis teórico contra las pseudo-utopías urgentes del movimiento estudiantil? Dicho movimiento, aunque culturalmente afín, se hallaba hundido en la “paranoia” militante que reproducía esa barbarie política contra la que imaginaba luchar.²¹ Su praxis no iba en contra de la brutalidad de lo existente, sino que la consagraba. El margen de maniobra para la actividad revolucionaria, en el que tanto confiaban los estudiantes, se hallaba cerrado; al insistir en un sendero bloqueado, ellos arriesgaban una deriva “fascista”, como Adorno no dejaba de repetir al final de su vida, para irritación de su auditorio más fiel.

En comparación con la frágil supervivencia que se podía esperar para el arte, la industria cultural anexaba cada vez mayores espacios, antes consagrados a él o a la espontaneidad de la cultura popular. El panorama que crea la industria resulta implacable. Sobre esto, la mirada de Adorno termina siendo notablemente unilateral: en el universo de la industria cultural no parece haber genuina dialéctica, sino apenas una reproducción amplificada de ataques contra la naturaleza y la razón. La acusación habitual contra su visión fue que presentaba un escenario puramente apocalíptico e incluso se regodeaba en ese carácter negativo. Disfrutando su autoimpuesta misión de ángel anunciador del fin del individuo, y evidenciando por todos los poros un desprecio hacia los consumos culturales plebeyos, Adorno no haría sino reforzar una sombría imagen del hombre contemporáneo recargada de prejuicios clasistas. Acaso ésta era, en definitiva, la manera en que había dado cumplimiento a aquello que en el prólogo de *Dialéctica de la Ilustración* anunció como el proyecto de una “antropología dialéctica” nunca escrita como tal.²² Propietario de una impactante cultura, para sus críticos Adorno exudaba repugnancia por asuntos como la emisión radial de una pieza de Beethoven porque alguien la terminaría degradando al silbarla por la calle camino a la explotación asalariada.²³ La cultura de masas, en resumen, amenazaba sus privilegios como miembro de una casta intelectual al permitir que círculos cada vez mayores de excluidos pudieran acceder a una oferta en la que, es cierto, se mezclaban los frutos de Dios con los del diablo.

Reproches como éstos, típicos entre quienes intentaron acercarse al estudio de la industria cultural sin condenas a priori, quizá pequen ahora de excesivo optimismo. Pudieron haber tenido su interés en momentos en que la omnipresencia de la pantalla electrónica, la hegemonía comercial de Hollywood o la dictadura de conglomerados editoriales o discográficos no era tan apabullante, y mientras en Occidente pervivían corrientes contestatarias o iniciativas que atesoraban y difundían una cultura popular o rebelde aceptada como valiosa. Las galerías de arte, que a lo largo del siglo que acabó jugaron un rol importante en el lanzamiento de nuevas corrientes plásticas, poco pueden ahora contra el circuito concentrado de grandes museos organizados como empresas monopólicas del gusto internacional, cuatro de los cua-

²¹ Sobre el tema, además del texto citado en la nota anterior, véase otro del mismo año y escrito contra el mismo frente polémico: “Resignation”, en T. W. Adorno, *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, especialmente pp. 148 y ss. Se trata de los últimos textos que Adorno escribió.

²² Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 57.

²³ Véase, por ejemplo, Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milán, Bompiani, 1985, pp. 13 y ss. y *passim*. Posiblemente Eco habría sido menos inclemente si hubiera sabido que Adorno era un fanático de la serie televisiva *Daktari* (cf. S. Müller-Doohm, *op. cit.*, p. 703).

les se apiñan en una exclusiva zona de Manhattan. Las pequeñas librerías desaparecen de los paisajes urbanos, así como los catálogos editoriales independientes. Las nuevas tecnologías abren la puerta a la edición musical privada; no obstante, los grandes canales de distribución les están vedados, por no hablar siquiera de la promoción mediática, copada por el pop en radio y televisión. La técnica, como escribió Adorno, lejos de abrir resquicios para rivalizar con los *trusts* consolidó con ellos un asfixiante frente común.

Mucho ha cambiado desde que hace 40 años Umberto Eco reaccionaba con sorna contra el hiperbólico pesimismo de la Escuela de Frankfurt. En la actualidad resulta innecesario asumir una antropología negra, según la cual el ser humano nada puede contra los poderes del entretenimiento que domestican un supuesto “tiempo libre”, para reivindicar la actualidad de los análisis de Adorno. Esto es así incluso cuando –con alguna razón y desde distintos lugares– se deplora su mirada profética y teoricista, presuntamente hostil a la investigación empírica.²⁴ La saturación mediática de nuestros días, la estética de algunas versiones doctrinarias del posmodernismo que celebra esta prepotencia, la marginación de las iniciativas libres o de las creaciones menos directamente comerciales, la obligación de generar productos que acepten la ideología de ser “accesibles para todos” hacen que las vitriólicas descripciones de Adorno revelen un interés más inquietante que las candorosas presunciones sobre la difusión del igualitarismo cultural a través de la televisión o las nuevas tecnologías. Frente a estas concepciones, en apariencia respaldadas por la indagación empírica pero quizá también signadas (en el mejor de los casos) por cierta inocencia política, Adorno conserva todo su ímpetu crítico.

La resistencia social que las obras de arte auténticas podrían oponer a una realidad prefijada por el sistema monopólico de la cultura constituye en Adorno, como vimos, un pilar demasiado débil o transitorio como para construir sobre él una alternativa perdurable. Su valor es el de un testimonio que custodia la promesa de una felicidad que la sociedad tal como es vuelve imposible. En ausencia de alguna alternativa, no quedaría sino resignarse a la barbarie. La verdadera felicidad que depara el arte reside en su fuerza de resistencia a lo dado, no en su disfrute conciliador, si bien hay que admitir que se trata de una utopía amenazada desde su propio origen: “El arte –declaró Adorno– es la promesa de felicidad que se quiebra”.²⁵

El individuo

La ampliación de los márgenes de libertad para el individuo, una figura que Adorno asoció con un pasado liberalismo genérico (y tal vez mítico), es una posible columna en la que afirmar ciertas perspectivas redentoras. La apuesta no es aquí menos insegura que en el caso de la “gran obra de arte”; aunque al menos tiene la virtud de recuperar un viejo tópico de la filosofía olvidado por la modernidad, el tema de la vida buena. Sin embargo, Adorno siempre deja

²⁴ Esta última objeción, de la que entre otros se hizo eco Pierre Bourdieu (cf., por ejemplo, *sus Questions de sociologie*, París, Minuit, 1984, p. 210), es injusta. No sólo en el terreno de la industria cultural desarrolló una serie de relevamientos empíricos (de cuyo “positivismo” sospechaba, especialmente cuando en su exilio se enfrentó a los protocolos de la sociología dominante en los Estados Unidos), sino que fue un pionero en el análisis cualitativo de tendencias sociales, como evidencia su compromiso con los estudios sobre la personalidad autoritaria o la actividad del Instituto de Investigación Social en Frankfurt cuando estuvo bajo su dirección después de la Segunda Guerra.

²⁵ *TE*, p. 181; *AT*, p. 205.

poco margen para soñar con una solución integral: descarta una vez más cualquier consuelo o posibilidad de reforma parcial cuando señala que no puede haber vida buena en medio de una sociedad administrada. Es claro que la industria cultural forma parte de un todo social falso, y que ninguna transformación localizada o sólo aplicada a ella puede incidir en la reproducción de esa totalidad. Dicha reproducción no se limita a repetir y extender la misma forma de dominio; más bien avanza hacia una profundización cuyo término es la barbarie absoluta, ya hecha realidad histórica por el racismo exterminista, y cuya evidencia el arte no puede olvidar al precio de convertirse en cómplice.

Bajo la democracia, esa barbarie que corroe la individualidad asume por supuesto tácticas distintas de esa violencia cuyo paroxismo señaló el régimen nazi. Debe advertirse que en estos análisis adornianos fascismo y democracia adquieren casi el valor de figuras conceptuales que se sitúan más allá de una referencia temporal concreta o descripción empírica directa. El fascismo representa el polo del reino del terror y de la violencia desnuda, mientras que la figura de la democracia asienta sus poderes sobre la alienación y la mentira ideológica. Para el caso de la democracia así entendida, Remo Bodei ha puesto de manifiesto que en el examen de sus redes opresivas Adorno tuvo a Tocqueville como fuente secreta.²⁶ Bodei parece pensar, como tantos otros, que la estadía de Adorno en los Estados Unidos resultó decisiva para sus elaboraciones sobre el fin del individuo burgués tanto como para el registro de la victoria del “colectivismo” de la industria cultural bajo la democracia. Es posible dudar de que la experiencia americana se haya convertido en un punto de inflexión tan crucial para el pensamiento crítico de Adorno. Sus cáusticos comentarios sobre el jazz o sus invectivas contra el cine se remontan a la época de Weimar; como vimos, las acusaciones que dirige a la espectacularidad populista de la ópera wagneriana (forjadas antes de emigrar a los Estados Unidos, aunque ya en su exilio inglés) pueden entenderse como un antecedente de los análisis sobre el estilo que adquiere la cultura manufacturada. Pero sin duda la estadía en los Estados Unidos extremó sus previas intuiciones europeas y fue en ese país donde escribió con Horkheimer la *Dialéctica de la Ilustración*, completada antes de la caída del Tercer Reich. Hay que señalar, además, que las visiones críticas de Tocqueville están presentes de manera expresa en dicha obra; una cita del capítulo sobre la industria cultural evidencia la importancia que le adjudicaron sus autores:

El análisis que hizo Tocqueville hace cien años –escriben Adorno y Horkheimer– se ha verificado, entretanto, plenamente. Bajo el monopolio privado de la cultura, “la tiranía deja el cuerpo y va derecha al alma. El amo ya no dice ‘Pensad como yo o moriréis’. Dice: ‘Sois libres de no pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros’”. Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario.²⁷

Este pasaje no se limita a hacer cierta justicia a la deuda intelectual de Adorno y Horkheimer con Tocqueville sobre la que Bodei advirtió. Pretende reflejar, además, una definición de la específica modalidad de poder que ejerce la democracia sobre el sujeto a través de la indus-

²⁶ Remo Bodei, “Le ombre della ragione. L’emancipazione come mito?”, *Nuova Corrente*, XLV, N° 121-122, 1998.

²⁷ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp. 177-178. Las citas que reproducen corresponden a *De la démocratie en Amérique*, de Alexis de Tocqueville

tria cultural. La tremenda eficacia de dicha modalidad no reside en el castigo sin inhibiciones del cuerpo, procedimiento asociado con el modelo fascista, ni siquiera en una coacción sobre la propiedad, sino en una coerción emocional profunda fundada en una capacidad de segregación respecto de la comunidad. Se trata de la peor de las sanciones para ese nuevo carácter social que casi contemporáneamente el sociólogo David Riesman denominaba “tipo dirigido por otros”. Su libro *La muchedumbre solitaria* gozó de gran difusión poco después de la aparición de *Dialéctica de la Ilustración* y fue tenido en cuenta por Adorno en algunos de sus ensayos posteriores sobre la industria cultural.²⁸ Riesman anunciaba la caída del individuo forjado por el liberalismo clásico al que responde también la conocida matriz psíquica freudiana. Se trata de aquel “tipo ideal” de sujeto que internalizaba la ley mediante la socialización familiar y orientaba sus acciones sobre la base de una ética “interna”. Ésta le otorgaba una apariencia de gran autonomía, aunque su eficacia disciplinadora no se extinguía siquiera cuando se hallaba fuera del alcance de una vigilancia directa cuyas sanciones sociales lo condicionarían para actuar de acuerdo con cierta convención.

El sujeto forjado por los mecanismos sociales bajo la época del liberalismo clásico se hallaba ahora amenazado. Una serie de transformaciones históricas habían erosionado sus fundamentos. En una nueva época en la que predomina el consumo por sobre la producción, se estabiliza el crecimiento demográfico gracias a una inédita prosperidad y la vida se concentra en las grandes ciudades, aquella clásica “dirección interna” estaba condenada y sería sustituida por otra modalidad en la que es una presión social difusa la que conforma el carácter. Los lugares de socialización personal ya no se restringen al ámbito familiar, sino que se extienden a un conjunto de escenarios, desde la calle a la escuela, pasando por supuesto por los medios masivos de comunicación. Este nuevo individuo, “externamente dirigido” según el vocabulario de Riesman, es más flexible al cambio. El vector que lo domina no es ya la culpa, como al tipo anterior, sino la *ansiedad*.

Riesman creía que su teoría captaba más adecuadamente los cambios sociales sobre la subjetividad que ya dominaban en las urbes estadounidenses de mediados del siglo XX y que sin duda estaban llamados a propagarse por todo el mundo desarrollado. En su opinión, el nuevo carácter “externamente dirigido” no retrataba al hombre americano en particular, ni tal como lo vio Tocqueville en el primer tercio del siglo XIX, pero Adorno no parece compartir del todo esta última impresión. De hecho, si el individuo que produce la industria cultural es uno “externamente dirigido”, el control sobre él lo ejerce un poder burocrático, anónimo, específicamente democrático y, desde luego, muy diferente tanto del poder fascista como de la vieja autoridad “liberal” o parental. En una anticipación impactante por su agudeza, Tocqueville llamó a ese nuevo ejercicio de poder social, cuya posibilidad imaginó tempranamente en su visita a los Estados Unidos, un *poder tutelar*. Éste configuraba un nuevo tipo de despotismo, y constituía a sus ojos la principal amenaza a la democracia. He aquí la célebre descripción que hace de él, casi un compendio de los efectos de la industria cultural tal como los vio Adorno:

²⁸ David Riesman y otros, *La muchedumbre solitaria* (trad. N. Rosemblat), Barcelona, Paidós, 1981. Sobre el interés que despertaron los estudios de Riesman en el círculo de Adorno, véase por ejemplo el breve testimonio incluido en Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School. Its History, Theories, and Political Significance* (trad. de M. Robertson), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998, p. 424.

Por encima [de los ciudadanos] se alza un poder inmenso y tutelar que se encarga exclusivamente de que sean dichosos y de velar por su suerte. Es absoluto, minucioso, regular, preventivo y suave. [...] Después de tomar de este modo uno tras otro a cada individuo en sus poderosas manos y de moldearlo a su gusto, el soberano extiende sus brazos sobre la sociedad entera; cubre su superficie con una malla de pequeñas reglas complicadas, minuciosas y uniformes, entre las que ni los espíritus más originales ni las almas más vigorosas son capaces de abrirse paso para emerger de la masa; no destruye las voluntades, las ablanda, las doblega y las dirige; rara vez obliga a obrar, se opone constantemente a que se obre; no aniquila, impide nacer; no tiraniza, aflige, oprime, enerva, apaga, embrutece y reduce al fin a toda la nación a rebaño de animales tímidos e industriosos cuyo pastor es el gobierno.²⁹

Evidentemente, el tono es el de un réquiem para las ilusiones sobre la independencia personal y la autonomía privada tal como las entendió tradicionalmente el liberalismo, y es asombroso que provenga de una de las más distinguidas figuras seminales de esa tradición.

¿Fin del arte como fin del individuo?

Donde Tocqueville matiza sus temores sobre el poder tutelar considerándolos apenas un riesgo futuro para la democracia, Adorno ya comprueba su plena vigencia y su instauración como modelo de gobierno total. La cita reproducida condensa, a la vez, la distancia entre fascismo y democracia y la proximidad entre ellos, al menos en los límites que Adorno lo piensa. La industria cultural es claramente un eslabón importante para ese vínculo, a juzgar tanto por sus mecanismos como por sus resultados, claramente extremos en el caso del fascismo. Pero el liberalismo, cuyos ideales no fueron superados en lo que al individuo se refiere, se encuentra en los hechos amenazado por el propio desarrollo del liberalismo, y la “víctima” de este proceso es la integridad del “yo” característica del sujeto libre. Y dicho sujeto es la contrapartida necesaria de la “gran obra de arte”, aunque Adorno privilegie su momento objetivo (para oponerse a la expansión del yo moderno, típica de la Ilustración). No sorprende, por tanto, que el ocaso del sujeto arrastre también la obra.

En contraste con la ya ilusoria figura del “sujeto libre”, el verdadero producto de la industria de la cultura es un “yo débil”.³⁰ Por fortuna, como comenta al pasar Adorno en *Minima Moralia*, los hombres son siempre mejores que su cultura. Discutiendo el liberalismo de Hegel, quien sin mediaciones habría absorbido en una totalidad abstracta el momento libre del individuo, Adorno lanza una frase de alcance programático: “algo de la fuerza de la protesta ha pasado de nuevo al individuo”.³¹ Es aquí entonces donde se asienta una modesta posibilidad para la resistencia a las totalizaciones alienantes de la industria cultural al tiempo que se pone en evidencia una desconfianza, muy poco marxista y nunca abandonada, en las luchas colectivas y en la capacidad de grupos sociales —el proletariado, los estudiantes, el pueblo oprimido— para enfrentar al sistema. De hecho, es justamente el “yo débil” del activista

²⁹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, II, 4ª Parte, cap. VI, en A. Jardin, J.-C. Lamberti y J. T. Schleifer (eds.), *Oeuvres II*, París, Gallimard, 1992, p. 837.

³⁰ *TE*, pp. 157 y ss.; *AT*, pp., 177 y ss., con una referencia al concepto de individuo *outer-directed* de Riesman.

³¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, cit., p. 12.

estudiantil sesentista aquello que lo vuelve vulnerable a la presión colectiva –autoritaria y “fría”– y lo hace ceder a una praxis “ciega”, indiferente a los fines porque en ella está ausente la teoría que los aportaría.

Esa defensa adorniana del yo “liberal” y el consiguiente regreso a lo individual como ámbito resistente frente a una totalidad represiva permite un paralelo con los avatares del último Foucault, quien al final de su existencia pareció refugiarse en la trinchera de una “estética del yo”. El propio Foucault se refirió a Adorno lamentando haber conocido su pensamiento demasiado tarde, algo sin duda atribuible a los demorados avatares de su recepción francesa. Dos pensadores muy distintos entre sí, e igualmente influyentes en su momento, terminaron en la senda de una especie de moralismo (noción que no necesariamente esconde un desprecio) asociado en ambos casos con la estética, aunque por vías muy peculiares en cada caso.

El arte, para Adorno, se proyectaba siempre más allá de sus propios límites en busca de verdades sociales negativas cuya mediación práctica no podía darse por descontada en la política, es decir, fuera de la propia obra. Más de una década después de su muerte, Foucault ya no dirigía su mirada hacia el terreno de las creaciones simbólicas, las obras de arte, sino al de las actitudes éticas privadas estilizadas en una “estética de la vida”. Adorno sin duda hubiera considerado insostenible un programa así porque implicaba una recaída en las fantasías de un yo independiente en un todo social esclavizante. Como sea, el repliegue de esa “actualidad de la revolución”, que Lukács había anunciado a comienzos del siglo XX, había completado así cierto ciclo histórico y filosófico mucho antes incluso de la caída en cámara rápida de los regímenes del socialismo real y del triunfo universal de la democracia capitalista. Siete lustros después de la muerte de Adorno, queda aún pendiente un nuevo balance del potencial redentor de la naturaleza humana mediante el arte, un motivo en el que este pensador todavía depositaba alguna confianza liberadora, quizá sólo temporaria, tal como ocurría con la esfera subjetiva según la insinuación ya citada de *Minima Moralia*. Semejante confianza era un último argumento contra la muerte del arte profetizada desde el hegelianismo, algo que Adorno se resistía a aceptar sin más. Resulta claro que para Adorno el individuo y el arte se hallaban unidos en un destino común, poco promisorio pero aún incierto: “La emancipación del sujeto en el arte –aseguró sin pretensiones proféticas en su *Teoría estética*– es la emancipación de la autonomía del propio arte”.³²

³² TE, p. 258; AT, p. 292 (traducción modificada, J. F. V.).