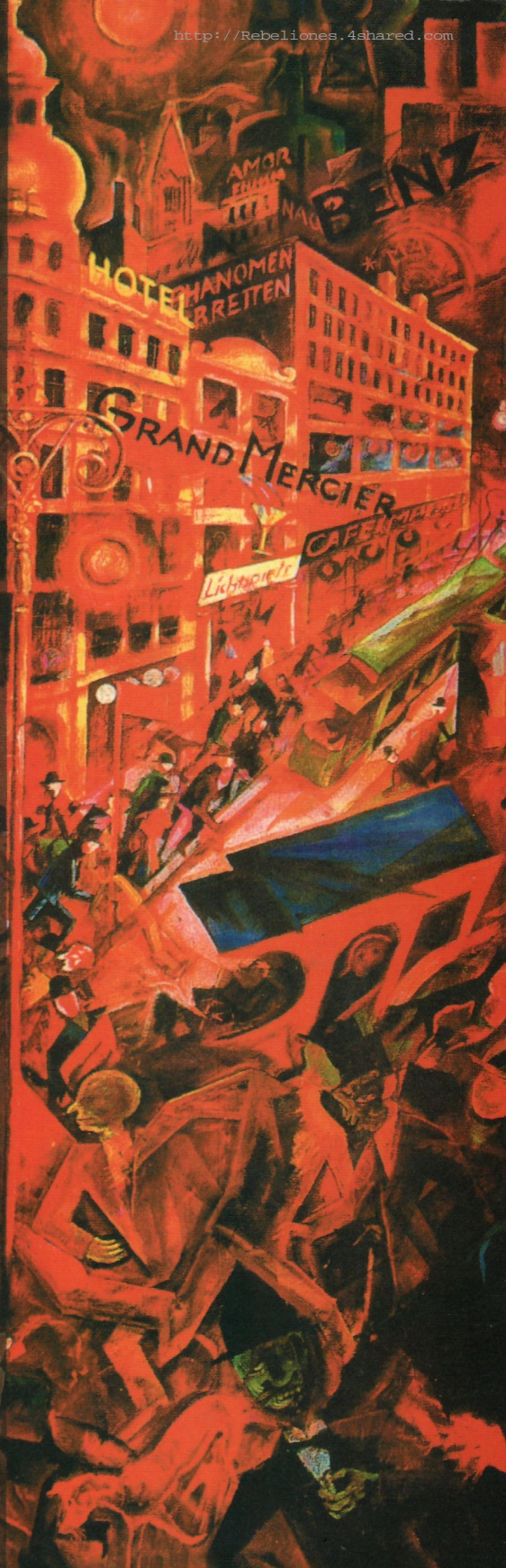


Alicia Entel  
Víctor Lenarduzzi  
Diego Gerzovich

# Escuela de Frankfurt

Razón, arte  
y libertad

 Peudeba





*comunicación  
y sociedad*

Directora de colección  
*Alicia Entel*

ESCUELA DE FRANKFURT  
RAZÓN, ARTE Y LIBERTAD

Alicia Entel

Víctor Lenarduzzi

Diego Gerzovich

 *Trilce*

Entel, Alicia.

Escuela de Frankfurt : razón, arte y libertad / Alicia Entel, Diego Gerzovich  
y Víctor Lenarducci. - 1ª. ed. 3ª reimp. - Buenos Aires : Eudeba, 2005  
240 p. ; 23x16 cm. (Comunicación y sociedad)

ISBN 950-23-0973-1

1. Comunicación I. Gerzovich, Diego II. Lenarducci, Víctor III. Título  
CDD 302.2



Eudeba  
Universidad de Buenos Aires

1ª edición: julio de 1999

1ª edición, 3ª reimpresión: julio de 2005

© 1999

Editorial Universitaria de Buenos Aires  
Sociedad de Economía Mixta  
Av. Rivadavia 1571/73 (1033)  
Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202  
[www.eudeba.com.ar](http://www.eudeba.com.ar)

Diseño de tapa: Juan Cruz Gonella  
Composición general: Félix C. Lucas

ISBN 950-23-0973-1

Impreso en Argentina.

Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: FRANKFURT Y EL MILENIO .....	7
CAPÍTULO I. LOS AÑOS '30. CULTURA Y PODER .....	17
1. Cultura nazi .....	17
2. “Un baile sobre el volcán” .....	24
CAPÍTULO II. 1931-1937: GÉRMENES, FILOSOFÍA Y CAPITALISMO .....	39
1. La Teoría Crítica .....	43
La sociedad racional .....	45
Ciencia y división del trabajo .....	53
2. El pensar poético .....	64
CAPÍTULO III. LOS '40. EL EXILIO. DIALÉCTICA DEL ILUMINISMO .....	77
1. Introducción .....	77
2. Trayectoria del Iluminismo .....	79
3. Astucia, dominio y “subjetividad burguesa”: Odiseo .....	95
4. Vicios privados, virtudes públicas .....	103
5. Industria cultural .....	114
6. Sobre el antisemitismo .....	129
7. A modo de epílogo .....	147
CAPÍTULO IV. MIRADA, “AURA” Y FOTOGRAFÍA .....	151
1. La experiencia del ver .....	151
2. La prehistoria técnica de la fotografía .....	154

3. Debates sobre el nacimiento de la fotografía .....	158
4. El aura, la imagen y la mirada .....	162
CAPÍTULO V. SOCIEDAD, ESTÉTICA Y NEGATIVIDAD .....	171
1. Arte y sociedad .....	171
2. Las vanguardias y el arte “nuevo” .....	182
3. El arte después de Auschwitz .....	193
CAPÍTULO VI. LA ESCUELA DE FRANKFURT EN AMÉRICA LATINA .....	201
1. Acercamientos y acceso fragmentario .....	201
2. El “eje” Venezuela .....	215
3. Hacia la clausura .....	223
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	235

## INTRODUCCIÓN

### FRANKFURT Y EL MILENIO

Durante más de quince años, desde la cátedra de Teorías y Prácticas de la Comunicación I de la Universidad de Buenos Aires, hemos intentado introducir a los estudiantes en la ardua y gratificante tarea de abrir textos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal.

Al principio, y con el entusiasmo que en Argentina se vivía por la recuperación de la vida democrática, los intelectuales retomábamos en lo público estas lecturas, principalmente desde la matriz divulgada en los años '70 en América Latina a través de un recorte cultural bastante peculiar. Los trabajos “Teoría tradicional y teoría crítica” y *Crítica a la razón instrumental* de Horkheimer se habían difundido poniendo especial énfasis en la cuestión de la reificación. Y, como desprendimiento de esta visión, se jerarquizaba para el análisis solamente el capítulo “La industria cultural: el iluminismo como engaño de las masas” de la *Dialéctica del Iluminismo* de T. Adorno y M. Horkheimer, o se leía solamente aquel noble trabajo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, sin la comprensión de la que se podría denominar “visión de mundo benjaminiana”.

En los '70, al parecer, sucedía como si la urgencia de acción y cambio hubiera impedido a los intelectuales asumir otros textos, razonarlos desde la propia entidad de la Teoría Crítica. Hasta, por momentos, se confundía el proceso de negatividad, fundamental para la elaboración de conocimiento desde la perspectiva frankfurtiana, con la mera denuncia que obturaba el

disenso. A esta postura, en los '80 especialmente, le valieron fuertes críticas, así como a los propios intelectuales de la Escuela Crítica. Eran argumentaciones que, por momentos, confundían a su vez lo pensado por los divulgadores con las reflexiones del conjunto de la Escuela de Frankfurt. Como reacción a ciertos esquematismos el movimiento pendular propició, al menos en muchas universidades latinoamericanas, el olvido de Frankfurt, y hasta fueron acusados algunos textos —sí es que un texto puede merecer alguna acusación—, de cercenar la creatividad, de paralizar el pensamiento en relación con la comprensión de los públicos, los cambios en torno a la apreciación de medios, etc. Los '80, en verdad, alentaron cierto descompromiso intelectual que aún resulta difícil remontar. No estuvo ajeno este debate a nuestra vida universitaria. Por otra parte, convengamos, la propia dificultad de escritura y la traducción de muchos trabajos de la Escuela de Frankfurt, el bagaje de tradición filosófica, sociológica, literaria, etc. que contienen conlleva un esfuerzo adicional no siempre tan edificante como las lecturas de moda. Nos arriesgaríamos a señalar que ni en los '70, aunque para muchos la teoría crítica era emitida como Biblia, ni en los '80, para producir cuestionamientos a dicha “teoría”, hubo la voluntad de discutir a partir de las sugerencias de los propios textos. Era, más bien, salvando distancias y excepciones, un elucubrar a partir de los imaginarios de lectura que dichos textos y autores despertaban; o bien se los ritualizaba al calor de una cultura del homenaje. En especial, la discusión se focalizaba en la productividad de la razón crítica.

Paralelamente, sin embargo, se gestaron cambios, y quizás en esto hayan influido, por lo pronto, dos dimensiones. Después de cierto entusiasmo socialdemócrata —que a su vez promovía entre los intelectuales reflexiones acerca de la participación democrática y el valor de los públicos—, en nuestros países se produjo una oleada de autoritarismo de nuevo sesgo, de carácter económico. Los '90 en Argentina tuvieron la impronta del proceso privatizador, con alto nivel de concentración de capital y expansión tecnológica. El corolario fue el crecimiento del desempleo, la pauperización y la marginalidad. Al mismo tiempo se producía un cambio generacional entre los estudiosos de la Comunicación. Se comenzaron a retomar y estudiar en profundidad vertientes de y hacia Frankfurt. Lo que la mayoría de los

integrantes de dicha Escuela habían advertido en relación con la marcha de las sociedades se había cumplido. Costaba tal vez a cierta izquierda iluminista comprender la noción de “aura” sin inmutarse. (Todo conocimiento implica transformación del sujeto cognoscente.) Costaba entender el concepto de “experiencia” no sólo desde el empirismo, ni tampoco sólo desde la idea de experiencia histórica de una clase, sino desde una compleja constitución de las subjetividades que incluían lo mencionado, y también cierta práctica de experiencia mística. Costaba quizás comprender en Adorno la idea de que no es pensable lo finito sin lo infinito, la palabra sin lo inefable. *Costaba comprender que el pensar poético también puede instituirse como lenguaje filosófico.* Estos redescubrimientos tienen más que ver con lo pensado sobre Frankfurt en los años '90; al menos así ha sucedido en nuestra vida universitaria y, en muchos casos, a partir de textos y elaboraciones provenientes de la frescura que da la distancia generacional en una suerte de mezcla entre memoria y nuevas miradas; incluso, en muchos casos, desprovistas de la urgencia del dar respuestas a la coyuntura.

No se nos olvida que también se trató de encasillar esta tendencia en explicaciones como “es una visión posmoderna de Benjamin”, o “se recupera a un Adorno menos implacable”. Lo interesante, a nuestro modo de ver, es que los textos de esta primera etapa de Frankfurt, paradójicamente, producen cierto malestar en mucha intelectualidad –de una gama variada de posiciones–, que necesita marcos teóricos seguros para desplegar sus reflexiones. La incertidumbre suele resultar exasperante. De ahí que se prefiera, una vez más, moldear las nuevas miradas a partir de algún esquema preexistente, también moldear el pensamiento de Frankfurt desde ese planteo previo.

Sin embargo, tal vez como desafío, nuestro itinerario intenta hablar desde la incertidumbre. Como aprendimos de las reflexiones de Marcuse, Adorno o Benjamin, la producción de negatividad en torno a lo existente resulta la condición de posibilidad de la utopía, es decir de la esperanza. Obviamente sin fundamentalismos, pero reconociendo la posibilidad de recrear fundamentos, de colaborar desde nuestro lugar de intelectuales en dar cuenta de nuevas constelaciones, y de nuevos o retomados dolores para la especie humana.



En el presente trabajo el recorte –tal vez limitación– también tuvo que ver con los temas que corresponden a la materia, y la riqueza, insisto, quizás se vincule a un diálogo generacional que sintetiza muchos diálogos y tribulaciones con gente joven en el ámbito de las cátedras de Teoría de la Comunicación de la UBA y de Comunicación y Cultura de la UNER. Haber trabajado con Víctor Lenarduzzi, quien desde hace tiempo viene escrutando lo publicado sobre Escuela de Frankfurt en América Latina, así como ha adelantado reflexiones sobre la Teoría Estética de Adorno, resultó, para mí, más que enriquecedor por aquello de la distancia que he mencionado antes y por el renovado esfuerzo de comprensión a partir de los textos mismos. Con Diego Gerzovich, estudioso de una suerte de prehistoria benjaminiana de la fotografía, venimos dialogando hace tiempo acerca de una obsesión compartida: el sentido de la imagen en Benjamin, su densidad, y hasta lo fantasmagórico, con todo lo que ello connota y, a mi modo de ver, lo que anticipa acerca de las cosmovisiones mediáticas contemporáneas.

En lo que hace a las propias obsesiones, parto de la hipótesis de que *el grupo inicial de Frankfurt, constituye el punto de inflexión fundamental entre las extensas narrativas filosóficas –que no abarcarían sólo las denominadas “filosofías de la conciencia”– y su autodestrucción, entre otras cuestiones, a partir del quiebre del pensar utópico.* El empobrecimiento actual de la reflexión filosófica, en este sentido, no se debería tanto, como diría Marcuse, a la realización de la filosofía en la sociedad o a la conveniencia de reducirla a una teoría de la acción comunicativa, como ha sido el monumental esfuerzo de Habermas,<sup>1</sup> cuanto a la pérdida de sentido y el olvido de la preocupación por la verdad en el ámbito social, y en el filosófico. Convertida casi en teoría de la convivencia humana, perdurando en el modo de una sociología crítica

1. Sería muy interesante estudiar los vínculos entre las tradiciones que Habermas retoma y despliega en su *Teoría de la Acción Comunicativa* (Parsons, Mead, Shutz) y el giro histórico que se advierte en la Comunidad Económica Europea hacia los modos de la democracia estadounidense. No nos involucramos en una perspectiva reduccionista, pero cabría preguntarse por la influencia de los fracasos de las expectativas sociales en la producción filosófica. Sería la realización de una suerte de antropología o sociología del filosofar y no sólo de la figura del filósofo como intelectual.

—Bourdieu—, o seducida por los juegos del lenguaje —diferentes escuelas francesas— parece haber perdido la creatividad, presente hasta como poética en los críticos culturales de la Escuela de Frankfurt. Negándose a la totalización y con la impronta de haber sido víctimas de una época totalitaria, sus reflexiones acerca del futuro de la humanidad —miradas desde el 2000— tuvieron carácter de vaticinio. No corresponde, entonces, quedarse sólo con las críticas airadas de Adorno a la televisión, tal vez uno de los textos menos felices, tampoco convertir en dogma aforismos benjaminianos y divulgarlos en una suerte de industrialización de la frase hermosa.

El sentido de nuestro intento es otro, simplemente abrir los textos y las memorias, comentar desde nuestro acervo, propiciar una deconstrucción respetuosa. Ellos anunciaron, sin decirlo, la muerte de la gran filosofía, mientras eran pasibles tanto de las críticas desde la perspectiva materialista dialéctica de los seguidores de Lukács como desde diferentes matices de la sociología. Existen demasiadas muestras, en el mundo contemporáneo, del olvido intelectual de profundizar en los modos y orígenes de la decadencia. La capacidad de los miembros iniciales de la Escuela de Frankfurt de ver antes no siempre tuvo eco. Sin embargo, hablar dramáticamente de la crisis del proyecto Europa, como diría A. Heller (1989) y enfrentar la hegemonía cada vez mayor de los Estados Unidos, convierten a la bibliografía frankfurtiana en clave para la comprensión de la hora actual.<sup>2</sup>

Hemos tenido cierta predilección por algunos textos fundacionales que no siempre coinciden con lo más exitoso de los autores. ¿Por qué nos circunscribimos a la preocupación por *razón, arte y libertad*? Las tres nociones, así como su experiencia histórica, fueron tematizadas en

2. Max Horkheimer escribía, en 1968, en el prefacio para la nueva publicación de su libro *Teoría Crítica* “Los Estados industrialmente avanzados —los llamados países desarrollados—, y nada digamos de la Rusia stalinista, no hicieron la guerra a Alemania a causa del terror hitlerista, que para ellos era un asunto interno, sino por motivos propios de una política de poder. En esto concordaban la política alemana y la extranjera con la estrategia del este, y por eso el odio al fascismo entonces era sencillamente idéntico a odio por las camarillas dominantes” (M. Horkheimer, 1973a: 10). Hoy probablemente podemos usar las mismas palabras para comprender la guerra de los Balcanes, las matanzas que se realizan en nombre de la democracia.

profundidad por los autores que mencionamos. Pero la seducción provino de otros dos motivos: por un lado, las tres albergan en las sociedades contemporáneas paradojas, al parecer, insalvables; a las tres les cabe la figura retórica del *oxýmoron*, sufren de bella agonía; pero, por otro lado, quizás la dificultad mayor provenga de la lógica con la que se trata infructuosamente de dar cuenta de ellas y las nociones se deslizan traicionando los esquemas, así como las experiencias de la razón, el arte y la libertad en la cotidianeidad contemporánea.

En la Europa de mediados del siglo XX las promesas de libertad sufrieron el revés más brutal: los campos de concentración, las cámaras de gas y la industrialización de los cuerpos muertos, mientras gran parte de los conjuntos sociales seguían en su cotidianeidad sin inmutarse, reveló no sólo terrible horror. También dio a conocer de lo que era capaz la bella, artística, ilustrada y honorable Europa. No era posible el disimulo, no se trataba de crueldad en la periferia, en zonas de los imperios coloniales. Era en el núcleo mismo de la gran racionalidad, en el espacio de la gran filosofía, de la gran música, etc.

Particularmente, y en relación con la libertad, nos interesó detenernos en la parábola que narra y describe la *Dialéctica del Iluminismo* desde la liberación de los cuerpos de la inmolación y el sacrificio en la visión religiosa, pasando por la conquista de la naturaleza y los ideales de la Modernidad hasta la experiencia del antisemitismo, de los cuerpos sojuzgados, y de los variados y artificiosos modos de explotación en los cuerpos de la democracia. Como señaló T. Adorno en la *Dialéctica Negativa*: “Desde el siglo XVII la gran filosofía determinó la libertad como su interés más privativo y se dedicó a fundamentarla con evidencia bajo las órdenes tácitas de la clase burguesa. Sólo que ese interés es antagónico en sí mismo. Se dirige contra la antigua opresión y fomenta la nueva contenida en el principio mismo de la racionalidad. Lo que se trata es de encontrar la fórmula común para libertad y opresión. La libertad es cedida a la racionalidad, que la limita y la aleja de la empiria en la que, de ningún modo, se la quiere ver realizada”. Y agrega, en el mismo texto, más adelante: “...la libertad perdió su poder sobre los hombres porque desde sus comienzos fue concebida tan subjetiva y

abstractamente que la tendencia social objetiva no necesitó esforzarse para hundirla bajo sus pies” (T. Adorno, 1975: 215).

La reflexión de Adorno y, como veremos, muy tempranamente la de Marcuse, marcan el vínculo intrínseco entre libertad y razón. Pero también aquí corresponderá abrir los términos para indagar qué fluye en la poética filosófica de los autores de Frankfurt en torno a “razón”, cuya polifonía, a nuestro entender, fue poco reconocida. La visión crítica intenta subsumir y cuestionar las dicotomías convalidadas por el modo de producción burgués, como veremos en el artículo de Marcuse “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, y también la razón que este proceso convalida. Como se mentó en relación con “libertad”, también “razón” tuvo el problema de origen de nacer al calor de un olvido de la praxis. Y agregaríamos que, en vez de intentar soportar la tensión entre su constitución y el mundo, o entre ser en sí y entre otros, o entre la abstracción y la materialidad de los procesos históricos, optó por privilegiar una parte. Despojada de mundo, y en ajenidad, no le fue difícil reducirse a instrumento para conquistar ese mundo. Nos atreveríamos a decir que en este “razonamiento” no prima sólo la reificación de una supuesta razón sino algo tal vez más grave, que sería el desconocimiento de una parte fundamental a desplegar de la experiencia humana. En este sentido, el esfuerzo de algunos críticos de Frankfurt apuntaría no sólo a la recuperación de una entidad supuestamente perdida de la dignidad humana, en las condiciones de vida de las sociedades capitalistas, sino a señalar las ausencias, los vacíos, lo aún no gestado o desarrollado en nuevas síntesis, la cultura no sólo afirmativa sino en conflicto, la razón no sólo trascendental, ni sólo dispositivo para la razonabilidad, ni sólo *ratio* para el control, sino tal vez un modo peculiar de iluminación profana que aprenda a descubrir el proceso en el detalle y se mantenga implacable ante la injusticia y el sufrimiento humano. Algunos críticos, como veremos, han encontrado en estas apreciaciones un fondo de mesianismo judío muy presente en las elucubraciones de los intelectuales de Centroeuropa desde el siglo XIX. ¿Será posible encarar estos estudios como una Antropología del pensar filosófico? ¿Bastará con dar cuenta de los contextos en que se enuncian los discursos filosóficos? ¿Con qué libertad es recomendable actuar en el estudio de la reflexión filosófica sin convertir esa libertad en “hybris” o sea

exceso? Las tesis de M. Löwy (1997) sobre la afinidad electiva entre el mesianismo judío y las utopías libertarias con auge en el siglo XIX europeo resultan altamente seductoras. La complejidad del fenómeno no permite elegir esta única respuesta pero sí intentar integrarla junto a otras. La filosofía entendida como *pensar poético* también aporta pistas para comprender los textos del primer Frankfurt. De lo contrario, no se considerarían filosóficos los textos presocráticos o la abundante producción oriental. Pero, con-ven-gamos, es lo que cierta tradición filosófica repudia, ya que se sale de los cánones convalidados. No creemos que deba cerrarse este debate en res-puestas que obturen la imaginación teórica. Sólo creemos que en este marco habría que repensar las reflexiones de los críticos iniciales de Frankfurt y sus conceptos de razón, arte y libertad en el reconocimiento de que fueron concebidos al fin, e indagar en tal proceso de producción.

Si razón y libertad albergan la paradoja entre su contingencia agónica y el deseo de realizarse en la sociedad –paradoja que, a nuestro entender, debería comprenderse más como benéfica tensión que como contradicción a ser eliminada–, *arte* en el siglo XX también ha atravesado esta tensión. Citando de nuevo a Marcuse, se podría decir que “el arte tranquiliza el anhelo de los rebeldes”, el arte burgués ha actuado como zona de refugio de la belleza abstracta. Y más aún: en las reflexiones de Benjamin, Adorno o el mismo Marcuse, el arte ha dejado su paso a la industria, el goce en la ruptura se ha trasladado a la satisfacción por el consumo, aquel misterioso elemento presente en el proceso artístico, a saber, el aura, ha languidecido. Cabría pensar si es verdad que el aura ha muerto hundida por los nuevos procesos de producción, o bien el propio proceso por un lado y las miradas desacralizadoras por otro, la han tornado invisible. (¿Por qué –nos pregun-tarnos– ha resultado más fácil a los intelectuales de Frankfurt pensar que en razón y libertad aún late la tensión entre lo universal y la contingencia, o entre lo uno y lo múltiple, y que, si esto no se visualiza en las actuales circunstancias habría la esperanza de tornar a tal tensión visible (Marcuse, “Un ensayo sobre la liberación”) pero en el arte cuesta reconocerla viva? ¿Habrá muerto el aura o hemos perdido la capacidad de verla, sobre todo cuando han cambiado los soportes de la producción artística?) En una de las últimas clases dadas en la Universidad de Frankfurt, en julio de 1968, T.



Adorno (1996) decía “uno debe aferrarse a la prioridad de la objetividad; pero habría que agregar que el conocimiento de la cosificación de la sociedad tampoco debería, por su lado, cosificarse tanto, que resulte imposible pensar cualquier idea que se salga del ámbito de la cosificación; en este caso, se caería en un pensamiento mecanicista. Es esencial a la sociología referirse a la relación del sistema con el individuo (...) Todos hemos supuesto, hasta cierto punto, que la industria de la cultura actual, a la cual deben atribuirse todos los poderes de integración social en un sentido amplio, de hecho conforma, condiciona o al menos conserva a los individuos tal como ellos son. Sin embargo, en esta afirmación se esconde algo realmente dogmático y no comprobado. Y si algo he aprendido en el curso de los últimos años, es que no se puede atribuir esta identidad entre estímulos o estructuras objetivas de conciencia que condicionan a los individuos. Por trabajos que hemos realizado en el Instituto de Investigaciones Sociales que lamentablemente no hemos podido desarrollar lo suficiente, tenemos algunos indicios de que produce una curiosa dualidad. Por un lado, los individuos son obedientes a los mecanismos de personalización, tal como son ejercidos por la industria de la cultura (...); pero, por otro lado, si uno escarba un poco (...) los individuos saben en realidad que lo importante no pasa por ser la princesa Beatriz y la señora Soraya, o quien sea. Si realmente esto es así, si los individuos, de hecho, están capturados, pero al mismo tiempo no lo están, es decir, si lo que aquí se produce es una conciencia duplicada y contradictoria en sí misma, entonces el necesario esclarecimiento social podría, (...) (aclarar) con éxito acerca de que aquello que se machaca en la sociedad como lo esencial (por ejemplo, las imágenes de los políticos) no posee ni lejanamente la relevancia que se le pretende dar...” (T. Adorno, 1996: 200).

No negamos que la apuesta al reconocimiento de los valores de esta corriente de pensadores nos ubica en un lugar de los debates en la vida académica. Y que resultan más seductoras las posturas que, desde diversos lugares, apuntan a los discursos cerrados y a las verdades como apotegma. Pero –y esto a veces parece un tanto opacado por lo inquietante e inseguro– también ha sido un aprendizaje de sus propias reflexiones la importancia de intentar, al menos, pensar a partir de lo paradójal y de la perplejidad. Del movimiento y no desde el quietismo edificante.

Con respecto a sus biografías hemos optado por cruzarlas en la trama de los comentarios de textos y sus contextos. Existe una interesante bibliografía a disposición sobre el tema, partiendo de los ya históricos trabajos de Martin Jay (1974, 1988) y de las investigaciones de Susan Buck-Morss (1981, 1995) sin olvidar las propias autobiografías como *Infancia en Berlín* (1990) o el *Diario de Moscú* (1988), o los que se denominan *Escritos autobiográficos* (1996) de Walter Benjamin, o los prólogos que algunos de estos autores realizaron más de veinte años después a las ediciones de sus obras de la década del treinta (H. Marcuse en *Cultura y Sociedad* (1967), M. Horkheimer en *Teoría Crítica* (1973), T. W. Adorno en *Consignas* (1973), etc. Esto abre a otros estudios que nos debemos: la posibilidad de una historiografía a partir de lo que ellos dicen de sí mismos; la inclusión casi paradigmática de estos intelectuales y sus modos de conocer, en una suerte de antropología de los intelectuales en sociedades complejas con centro en la crisis del proyecto Europa.

La selección bibliográfica que realiza una cátedra universitaria suele iluminar también con respecto a hallazgos, dudas, problemas, puestos en evidencia en la producción de conocimientos específicos. La persistencia en la lectura de Frankfurt no obedece sólo a los requisitos de contenidos mínimos de la materia o al hecho de que resulte una reflexión vigente. Los textos de estos pensadores que se atrevieron a herir conceptos cristalizados ponen en juego y avivan, a nuestro entender, la búsqueda de un nuevo pensamiento crítico en conexión con las praxis del 2000. No sólo ayudan a pensar la decadencia. También aportan en función de imaginar proyectos. Tal vez fuera ése uno de los sentidos de la metáfora utilizada por Adorno del “mensaje en la botella” que cada tanto se descorcha estrepitosamente en busca de verdades.

Alicia Entel  
Abril de 1999

## CAPÍTULO I

### LOS AÑOS '30. CULTURA Y PODER

“Mientras haya un reino de la necesidad habrá suficiente penuria. También una cultura no afirmativa tendrá el lastre de la transitoriedad y de la necesidad: será un baile sobre un volcán, una risa en la tristeza, un juego con la muerte. En este caso también la reproducción de la vida será una reproducción de la cultura: organización de anhelos no realizados, purificación de instintos no satisfechos.”  
Herbert Marcuse, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y Sociedad*, 1967.

#### I. CULTURA NAZI

Reservarle el carácter de pionero da cuenta de sólo una parte de la vasta obra de Herbert Marcuse (1898-1979) quien, en cierta medida, abrió caminos de reflexión que luego retomaron otros miembros de la Escuela de Frankfurt. Y también abrió recursos cuando la hora del exilio obligaba a tomar decisiones para la supervivencia. Marcuse se integró al grupo en 1933, ya casi en la hora del éxodo; su destino inicial fue Ginebra, donde se encargó de la sede del Institut für Sozialforschung en esa ciudad.

La producción más brillante de Marcuse pertenece a sus días de exilio en los Estados Unidos: *Eros y civilización* (1958), donde discute las tesis freudianas de la necesidad de represión para el crecimiento de la cultura; en sus propios términos sería una “sublimación no represiva”; *El hombre*

*unidimensional* (1954), donde desarrolla minuciosamente las características de “sociedad cerrada” que tienen los Estados Unidos; y otros.

Los escritos que motivaron este capítulo son trabajos de entre 1934 y 1938 publicados en 1965 en Frankfurt y traducidos al castellano en 1967 con el título *Cultura y Sociedad*. Permiten introducir a los lectores en el clima de época, más específicamente en los rasgos de la “cultura nazi”, y entender el proceso que llevó a la burguesía a propiciar una cultura que licúa contradicciones y conflictos. Su perspectiva crítica atraviesa un itinerario que parte de lo existente –los ideólogos del nacionalsocialismo–, se pregunta por los procesos políticos, económicos, históricos de su validación, y, en el ejercicio del distanciamiento crítico, encuentra no sólo en el nazismo sino en la cultura que ha privilegiado la burguesía razones de la autodestrucción de valores humanos. Anticipándose en una década a la *Dialéctica del Iluminismo* pone en el ejercicio de la crítica cultural, o sea en la acción de escribir, lo que Horkheimer y Adorno dirán: “no es posible deshacerse del terror y conservar la civilización”. La crítica que Marcuse realiza a la pedagogía nazi también afecta a la estabilidad de la educación burguesa y lo que legitima su cultura.

En el artículo “La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del estado” con el que se abre el mencionado libro, Marcuse desarrolla los rasgos fundamentales de lo que denomina *realismo heroico popular*, como base de los ideales del nacionalsocialismo. Apela al pensamiento del pedagogo nazi Ernst Krieck, quien a través de pares dicotómicos caracterizaba por un lado a la cultura burguesa y por otro a los ideales del nacionalsocialismo. Marcuse cita la siguiente frase de dicho personaje:

“Se alza la sangre contra la razón formal, la raza contra el finalismo racional, el honor contra la utilidad, el orden contra la arbitrariedad disfrazada de libertad, la totalidad orgánica contra la disolución individualista, el espíritu guerrero contra la seguridad burguesa, la política contra el primado de la economía, el estado contra la sociedad, el pueblo contra el individuo y la masa” (H. Marcuse, 1967: 16).

La población de capas medias y campesinos empobrecidos, entre otras cuestiones, por la devastación y las consecuencias de la primera guerra

mundial, depositaba en la vida urbana el mito de la existencia de grandes daños y personificaba en un estereotipo elaborado del judío burgués todos los males. Como veremos más adelante, en “Elementos del antisemitismo” de la *Dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno, existe una larga historia en la construcción simbólica del judío. Para estos dos autores, por ejemplo, un dilatado proceso económico, político y de la propia situación de pueblo errante dio lugar a que en la sociedad renacentista —debilitado ya el espíritu de la Inquisición— se le permitieran, no obstante, al judío sólo dos espacios: el de la intelectualidad y el de la circulación, pero nunca el del poder político. Asimismo, ubicados y convalidando los judíos esos lugares, a su vez, eran cuestionados por ocuparlos.

Paralelamente, también tenía vigencia en Centroeuropa una lejana tradición, que Marcuse asigna a una mezcla de ideales de “la época vikinga, la mística alemana, del Renacimiento y del militarismo prusiano”. Se trataba de la imagen del joven heroico, sintetizando las fuerzas de la sangre y de la tierra, que está dispuesto al sacrificio y se entrega para obedecer a una causa proveniente de fuerzas oscuras de las que emana su vida. Desde esta perspectiva podríamos agregar que no existe división alguna entre lo público y lo privado ya que lo “valorable” es la entrega de la totalidad de la vida a unos ideales que culminan en la figura del Führer como líder carismático. Como fundamento de estas concepciones actúan las perspectivas de la llamada Filosofía de la vida.<sup>3</sup> Según Marcuse, no debe confundirse con el vitalismo de Dilthey; se trataría más bien de una consideración de la vida “como dato originario más allá del cual no se puede avanzar” y “escapa a toda fundamentación, justificación y finalidad

3. Marcuse cita como inspiradores del “realismo heroico popular” a figuras como Moeller van der Bruck, Sombart, Scheler, Jünger. Con respecto al vitalismo, en verdad se trata de una corriente filosófica con distintas vertientes. Tiene, como principio, la idea de que todo puede ser concebido por analogía con los seres vivos y ha estado presente en filosofías de la Antigüedad y el Renacimiento. En este siglo se ha desarrollado el neovitalismo que designa una tendencia a la biología o a la Filosofía biológica. El neovitalismo ha sido desarrollado principalmente por Hans Driesch en *Der Vitalismus als Geschichte und als Lehre*, de 1905.



racional”. La vida sería “la reserva inagotable de todas las fuerzas irracionales: en ella se invoca al submundo anímico” y estaría más allá del bien y del mal, de las circunstancias. Se opondría tanto al racionalismo como al materialismo. El mandato sería entonces liberar la “vida” de la coacción impuesta por una *ratio* universal que exige una organización racional de la sociedad humana. Como señala Marcuse: “...la interpretación del acontecer histórico-social en términos de un acontecer orgánico-natural va más allá de los resortes reales (económicos y sociales) de la historia y entra en la esfera de la naturaleza eterna e inmutable. La naturaleza es concebida como una dimensión de origen mítico (acertadamente caracterizada por los dos conceptos sangre y tierra) que se presenta siempre como dimensión prehistórica” (*ibidem*: 17).

En este sentido, la naturaleza, por ser lo original, es lo sano, lo auténtico, lo valioso, lo sagrado. Lo que desde otras tradiciones filosóficas –por ejemplo, la idealista– se consideraba casi despectivamente como lo sensible o tangible, se transforma en un fundamento digno de perfección, como una totalidad previa, natural y fundante. Advierte Marcuse que: “Se mistifica programáticamente la totalidad: no se la puede tocar con las manos ni verla con los ojos externos. Se requiere concentración, profundidad del espíritu, para aprehenderla con los ojos internos”. El sujeto social que se constituye como unidad orgánico-natural de esta visión es el *pueblo*, tomado abstractamente con la pretensión de considerarse previo a la diferenciación social en clases.

En el polo opuesto ubican los ideólogos nazis al liberalismo, en una suerte también de extraña síntesis que nuclea las ideas de 1789, el pacifismo y humanismo “afeminado”, el intelectualismo occidental, el individualismo “egoísta”, el tecnicismo, el materialismo “disolvente”, el igualitarismo, etc. Interesa el procedimiento por el cual el nacionalsocialismo reúne, bajo un solo rubro, liberalismo, a posturas diversas. Incluso llega a decir que el marxismo es heredero de las corrientes liberales con el fin de difamarlo.

Pero, en verdad, como tan bien lo señala Marcuse, ni el fascismo ni el nazismo han cuestionado el eje fundamental del liberalismo, a saber, el sistema capitalista y la propiedad privada. Cuestionan al burgués como estereotipo individual, pero aceptan de buen grado al capitalismo

monopólico. El nazismo “deja incólumes las funciones económicas de la burguesía”. En verdad –y esto resulta un núcleo básico del pensamiento de Frankfurt– “el liberalismo mismo sería el que genera al estado total-autoritario, como si éste fuera su realización final en un estadio avanzado de desarrollo. El estado total-autoritario proporciona la organización y la teoría de la sociedad que corresponde al estadio monopolista del capitalismo...” (*ibidem*: 27).

Marcuse, en el mencionado trabajo, desarrolla los que considera tres componentes constitutivos del total-autoritarismo: el universalismo, el naturalismo, el existencialismo.

Con respecto al primero, para el realismo heroico-popular, el todo siempre es más relevante que sus integrantes. El todo es una suerte de totalidad orgánica abstracta no referida a un contenido económico social. Marcuse entiende que el capitalismo monopolista necesita provocar tal unificación –diríamos homogeneización–. Crea un “nuevo sistema de dependencias de diferente tipo: las empresas pequeñas y medianas dependen de los carteles y trust, de los latifundios y de la gran industria, del capital financiero, etc. (...) Si bien tal totalización es primariamente económica, el universalismo se niega a reconocerlo y considera que son las concepciones éticas las que determinan las relaciones económicas” (*ibidem*: 29). En la búsqueda de un terreno menos peligroso que la economía, según Marcuse, el universalismo encuentra el dato originario en lo popular. Para el realismo heroico popular, el pueblo no es algo creado por el poder humano, es una parte constitutiva de la sociedad humana, constituye una totalidad previa.

En relación con el naturalismo, el realismo heroico popular subraya frecuentemente las cualidades naturales de la totalidad representada por el pueblo. El pueblo está “condicionado” por la sangre; extrae su fuerza inquebrantable de la tierra y de la patria; el carácter de la raza, cuya pureza es condición de salud. Como consecuencia de este naturalismo el campesino es glorificado como “único estamento enraizado en la naturaleza”. La ciudad es vista como antinatural así como su cultura. Se estimula la reagrarización y se desestima el valor de la razón. La naturaleza, eterna, inmutable, pasa a ser la gran contrincante de la historia. Señala

Marcuse que: "...el desprecio por la historia es en paralelo al desprecio por ubicar la verdad de las relaciones sociales". En esta perspectiva la economía es concebida también como un "organismo vivo" al que no se puede cambiar de golpe, se estructura en leyes eternas enraizadas en la naturaleza humana. Ahora bien, señala sagazmente el autor que, por más que la economía sea considerada así, aparecen las reales relaciones económicas y sociales. De ahí, la necesidad de sublimarlas apelando a una desvalorización total de la esfera material de la existencia. A la felicidad basada en los bienes materiales de la vida oponen una felicidad lograda a través del comportamiento heroico. Se legitima con gloria el heroísmo de la pobreza, del sacrificio, de la disciplina, del servicio. "La lucha contra el materialismo —explica Marcuse—, en la teoría y en la práctica del realismo heroico popular, una necesidad: tiene que menospreciar la felicidad terrenal de los hombres ya que no puede ser proporcionada por el orden social que aquel propicia, en aras de valores 'ideales' (honor, moralidad, deber, heroísmo, etc.)".

Pero, como el capitalismo monopolista exige productividad, se incorporan también las ideas de austeridad y contracción al trabajo. Así lo advertía el pedagogo E. Kriek ya mencionado: "...ya no vivimos en una época de la cultura, de la humanidad y del espíritu puro, sino bajo la necesidad de la lucha, de la organización política de la realidad, del militarismo, de la disciplina del pueblo, del honor del pueblo y su futuro. Por eso, a los hombres de esta época no se les pide como tarea y como necesidad vital una actitud idealista sino una actitud heroica" (*ibidem.* 30).

Paradójicamente, entonces, el cumplimiento de los deberes, el sacrificio y la entrega que el "realismo heroico" exige a los hombres, se realizan al servicio de un orden social que —al decir de Marcuse— eterniza la penuria y la desgracia de los individuos "El hombre se constituye en un ser cuya existencia se realiza en sacrificio (...) cuyo ethos es la pobreza y para quien todos los bienes materiales desaparecen en aras del servicio y de la obediencia: esta imagen del hombre presentada como modelo por el realismo heroico de nuestro tiempo, se opone radicalmente a todos los ideales que la humanidad occidental había conquistado en los últimos siglos". Como no existe justificación racional para tal actitud, se la toma como algo dado por la existencia misma.

Con respecto al existencialismo, no debe ser entendido desde una perspectiva filosófica sino política. Consistiría en la convicción de que hay que aceptar pasivamente la realidad. Lo existencial, en este sentido, se opondría a lo normativo. Desde el punto de vista de las relaciones políticas se privilegiarían ejes de oposiciones amigo-enemigo similares –agregamos– a las utilizadas en las estrategias bélicas. Se persigue una total desvalorización del logos, de la razón, en tanto saber que devalúa y fundamenta cualquier decisión. Sólo en el “pueblo” entendido como categoría abstracta, estaría la capacidad de decisión, y al individuo le queda acatarla y cumplir su misión. Como reflexiona Marcuse, para este existencialismo también las auténticas fuerzas de la historia son la sangre y la raza, lo cual lo acerca al naturalismo.

El existencialismo político sabe que este proyecto sólo puede cumplirse con la presencia de un Estado fuerte y de una teoría del poder del Estado. Paradójicamente, la aceptación por parte del existencialismo de un estado fuerte y del individuo entregando la totalidad de su vida pone en riesgo al propio existencialismo. En un principio dicha corriente hablaba del carácter privado de la existencia individual, insuperable, personal. En el nacionalsocialismo, el estado total asume la responsabilidad total de la existencia individual. La felicidad del individuo desaparece en aras de la grandeza del pueblo.

En este modelo la noción de individuo con centro en la razón como capacidad para el autoconocimiento y la práctica de la libertad se desdibuja completamente.

Corresponde agregar que la vigencia del realismo heroico popular, así como su expansión durante el nazismo, pudieron tener solidez gracias a una contrapartida, esto es el despliegue del horror, la represión, la muerte. Tal realismo ironizaba con respecto a la trayectoria del idealismo alemán. Ernst Krieck –citado por Marcuse– sostenía que el hombre heroico “no vive del espíritu, sino de la sangre y de la tierra. No vive de la cultura sino de la acción”.

Marcuse se pregunta ¿qué debe hacer la filosofía a la hora actual? Y responde con ironía: “Quizás sólo le queda la tarea de justificar –a partir de su profundo conocimiento del hombre– la pretensión de aquellos que

no quieren saber sino actuar. Esta filosofía ha recorrido, consecuentemente hasta el final, el camino que conduce desde el idealismo crítico hasta el ‘oportunismo existencial’”. La última frase es en franca alusión a Heidegger. Y continúa: “El existencialismo quiso ser el heredero del idealismo alemán y ha destruido la más grande herencia espiritual de la historia alemana. El ocaso de la filosofía clásica alemana no se produce con la muerte de Hegel, sino precisamente ahora”. No en vano Marcuse señala en nota al pie que en esa misma época, 1933, más precisamente, el 30 de enero con el ascenso de Hitler, el politólogo e ideólogo nazi Carl Schmitt, aseguraba que ese día Hegel había muerto.

## 2. “UN BAILE SOBRE EL VOLCÁN”

El segundo ensayo que Marcuse reúne en *Cultura y Sociedad* se denomina “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. Constituye un intento, con importante dosis de pasión, de desentrañar no sólo gérmenes de autoritarismo en la cultura burguesa sino el proceso peculiar por el que esa cultura sometió la praxis al olvido.

El texto remite a los inicios del pensar filosófico occidental. En la Antigüedad clásica se consideraba que todo el conocimiento humano debía estar referido a la praxis, tanto en la experiencia cotidiana como en las artes y en las ciencias.

Sin embargo, aunque, como refiere Marcuse, Aristóteles “sostiene el carácter práctico de todo conocimiento” realiza una jerarquización que va desde el saber vinculado a las cosas prácticas de la vida hasta el conocimiento filosófico que no tendría ningún fin fuera de sí mismo. En esta valoración se inicia una separación entre lo útil y lo bello, las cosas que son para los fines prácticos de la supervivencia y las que remiten al espíritu.

Existe una explicación bastante evidente de tal jerarquización en la Antigüedad, que Marcuse desarrolla: en la Grecia clásica el trabajo era realizado por esclavos. La actividad pensante y de cultivo del espíritu se



reducían a los ciudadanos u hombres libres. Se argumentaba que el orden de lo cotidiano es inseguro, inestable, no libre, y que había que buscar la felicidad y la verdad fuera de las preocupaciones materiales. Atender sólo al mundo sensible se decía que esclavizaba. Y, en verdad, el trabajo estaba desvalorizado porque era tarea de esclavos. Nos interesa consignar que, aunque no mencionado en los textos de Marcuse, en la literatura griega preclásica esta actitud negativa hacia el trabajo estaba muy presente en las propias sagas que conformaban su mitología. En el texto de Hesíodo *Los trabajos y los días*, se relata cómo el fin de la Edad de Bronce y de los tiempos heroicos, relatados por Homero en la *Iliada*, se concreta en una Edad de Hierro donde el hombre debe esforzarse y trabajar para su supervivencia y se considera a estos tiempos como oscuros, y al trabajo una carga, casi un castigo.

En la polis decididamente el trabajo no gozaba de prestigio y era asociado a los sectores que estaban en la base de la estructura social. En tanto que las clases ociosas tenían la posibilidad de cultivar su espíritu y apreciar la belleza y la bondad. En este imaginario, obviamente el patrimonio de la verdad también estaba en las clases que ellos consideraban superiores. Esta perspectiva aristocrática estuvo muy presente en la democracia ateniense aunque tuvo críticas: en Platón aparece la preocupación por el mundo, por la justicia, etc., y se ejerce la crítica social que ya en Aristóteles se pierde. Platón imagina una sociedad ideal donde se suprime la propiedad privada, incluso de mujeres y niños, así como propone la supresión del comercio.

Con la división entre lo funcional y necesario y lo bello y placentero, presente en Aristóteles, para quien la sociedad ya no ocupa un lugar central en su filosofía, se inicia un proceso que “deja libre el campo para el materialismo de la praxis burguesa –refiere con un tanto de exceso anticipatorio Marcuse– por una parte, y por la otra para la satisfacción de la felicidad y del espíritu en el ámbito exclusivo de la cultura” (H. Marcuse, 1967: 49).

Según Marcuse, en la Modernidad el idealismo ha seguido también estos pasos. De ahí que acuñe la frase: “la historia del idealismo es también la historia de su aceptación de lo existente” Y sigue: “Detrás de la

separación ontológica y gnoseológica entre el mundo de los sentidos y el mundo de las ideas, entre sensibilidad y razón, entre lo necesario y lo bello se oculta no sólo el rechazo, sino también, en alguna medida, la defensa de una reprobable forma histórica de la existencia” (*ibidem*: 48).

La reproducción de la vida material resulta responsabilidad de los sectores más bajos en tanto se los libera del pensar lo bueno, lo bello, lo verdadero. El quehacer teórico, por su parte, queda en círculos y elites cultivadas. Esto le hace decir a Marcuse: “Partiendo de una determinada forma histórica de la división social del trabajo y de la división de clases, se crea una forma eterna, metafísica de las relaciones entre lo necesario y lo bello, entre la materia y la idea” (*ibidem*: 50). En ese itinerario la idea de “cultura” también es abstraída de la totalidad social y termina vinculándose sólo al mundo espiritual. Se elabora entonces un concepto falso de cultura como patrimonio de un colectivo homogéneo. Tal operación ideológica lleva a proclamar la existencia de una cultura “germana” o “latina”, calificaciones que tienden a borrar diferencias vinculadas a las relaciones materiales de existencia.

La cultura afirmativa es hija de este proceso. Marcuse la define así: “Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores de la civilización, colocando a aquel por encima de ésta” (*ibidem*: 50).

Se instaura entonces la creencia en un mundo superior, valioso en sí mismo, que, en verdad, es el de los valores e intereses burgueses, mundo al que se afirma que es posible llegar sin necesidad de cambiar las condiciones materiales de existencia, ya que no depende de ellas sino de una suerte de cultivo del espíritu. “La cultura –así entendida– afirma y oculta las nuevas condiciones sociales de vida”.

Está presente en el discurso una visión que va asimilando “cultura” a “civilización” y que Marcuse cuestiona, más precisamente refiriéndose a Spengler, quien había considerado que la civilización constituía una suerte de cristalización y punto culminante-decadente de una cultura. Spengler también había hecho la predicción de un Imperio del mundo gobernado por Alemania.

Interesa, y esto constituye el aporte de Marcuse, cómo opera específicamente y qué argumentos construye la cultura afirmativa, con el fin de ocultar y/o dar la apariencia de alivio a condiciones de existencia penosas:

- Frente al individuo aislado proclama abstractamente la idea de “humanidad universal”.
- Frente a la miseria corporal responde con “la belleza del alma”.
- Frente a la servidumbre externa hace loas a la “libertad interna”.

A través de configuraciones ideológicas la cultura afirmativa también se ocuparía de la necesidad de “felicidad” de los individuos. Predica, entonces, lo que Marcuse denomina una “pseudo filosofía” que tiende a poner el acento en el cultivo del mundo interior y en una idea abstracta de hombre. En Herder y su filosofía, Marcuse encuentra la afirmación de tal perspectiva idealista. Así “la humanidad se transforma en un estado interno del hombre; la libertad, la bondad, la belleza se convierten en cualidades del *alma*” (el destacado es nuestro). ¿Y qué es propiamente el alma? Para la tradición cartesiana resulta un “reino intermedio” entre el pensar y el ser material. Recuerda Marcuse que la primera expresión positiva de alma pertenece a la literatura del Renacimiento como parte de un mundo a descubrir donde dicha alma, o reino interior, sería el correlato de la constitución del individuo en lo exterior. En ambas dimensiones estaba presente la pretensión de un desarrollo natural. Sin embargo, explica Marcuse, ya en tiempos de auge de la cultura afirmativa, es decir en los siglos XVIII y XIX, tal promesa era traicionada: la libertad exterior quedaba subsumida en el proceso capitalista de trabajo. Restaba, entonces, el alma, escindida, como el lugar “de protesta contra la cosificación”, como el espacio a ser cultivado, como lo opuesto a todo lo material. “El alma sublimiza la resignación”, señala Marcuse. Así, separada de lo real, el alma también se cosifica: “La libertad del alma ha sido utilizada para disculpar la miseria, el martirio y la servidumbre del cuerpo”.<sup>4</sup>

4. Marcuse utiliza diferentes concepciones de “alma” para llegar finalmente a demostrar la situación del alma como espacio de resignación en la cultura afirmativa. Sin embargo, no se puede soslayar que tales descripciones resultan un tanto simplificadoras. La

En el cultivo del alma, según la cultura afirmativa, se deben dominar los sentidos. Pero esa renuncia a los sentidos implica una renuncia al placer. Esto daría lugar a acallar, de alguna manera, a las masas insatisfechas:

“Una de las tareas fundamentales de la educación cultural –señala Marcuse– será la internalización del placer mediante su espiritualización: al incorporar a los sentidos al acontecer anímico, se los sublimiza y se los controla. De la conjunción de los sentidos y del alma nace la idea burguesa del amor” (*ibidem*: 61).

Los sentidos se espiritualizan y el contenido de alma aparece también a través de la idea de eternidad y de lo sublime. Marcuse se pregunta por la operación que debe realizar el amor en la sociedad burguesa donde la conquista de la individualidad ha convertido a cada ser humano en una *mónada*. El amor como entrega absoluta se daría sólo en la muerte. La tragedia registra esta noción del amor como unión perfecta sólo en la muerte. Aunque nos apartemos un tanto del texto que venimos comentando conviene recordar que las obras de Shakespeare ejemplifican acabadamente esta perspectiva del amor. Romeo y Julieta, enamorados a pesar del orden de sangre establecido, constituyen modelos de individuación moderna en

---

noción de alma ha estado presente en muy diversas culturas. No pensaron lo mismo acerca del alma Platón, los neoplatónicos y el cristianismo. Para Platón el cuerpo era una especie de celda del alma (*Fedón*), los neoplatónicos consideraban al alma como un nivel intermedio entre lo sensible y lo inteligible. En cambio, para el cristianismo el alma es una entidad superior a lo biológico y aquello que se salva en la contemplación de Dios. Por su parte, tanto en San Agustín como en filósofos modernos en la perspectiva del idealismo el mundo estaría en el alma. También, así como los neoplatónicos discutían acerca del “lugar” material del alma, otros asimilan alma a espíritu con la idea de englobar también el pensamiento y la razón. Se le adjudicaron también las características del psiquismo. Para la cultura afirmativa, advierte Marcuse “alma” es precisamente lo diferente a “espíritu”. Este último tendría más que ver con razón y pensamiento en tanto que “alma” sería inefable a una explicación a partir del entendimiento. Estos ejemplos intentan señalar el carácter complejo de la construcción de la noción de alma en diferentes perspectivas culturales y filosóficas.

ruptura con los lazos tradicionales. Pero, al mismo tiempo, la ironía trágica lleva a que se unan de modo auténtico sólo en la muerte.

Marcuse se encarga de recordar cuál es la versión de esta perspectiva en la vida cotidiana burguesa: el amor parece convertirse en simple deber o hábito. El deseo de unión se transforma en exigencia de exclusividad, fidelidad; recuerda al anhelo de posesión de objetos por parte de la cultura burguesa. Para huir de las tentaciones se pretende espiritualizar los sentidos, lo cual es imposible y, a lo sumo, lo que se logra es cierta mutilación de la sensibilidad. El alma, a través del amor y la amistad, puede, de alguna manera, incidir en la realidad, en el ámbito privado. Aunque también esté presente en la elevación hacia ciertos ideales, Marcuse señala que, en esa estructura, no apura su realización: “El alma cumple una función tranquilizadora (...) Como su existencia no depende de vicisitudes históricas puede seguir incólume aun en una realidad injusta”. En esta concepción de alma se privilegia la intuición como constituyente en desmedro de la razón. A su vez se aleja la responsabilidad que pueda tener el alma por las vicisitudes de la realidad, o por la lucha por un futuro mejor. Este descompromiso del alma serviría, a nuestro entender, para justificar las más variadas adhesiones y posicionamientos.

En la cultura afirmativa, sostiene Marcuse, se incorporan como propiedades para el cultivo del alma todos aquellos deseos, atributos, cualidades y aspiraciones que en la realidad no se pueden realizar en el entorno presente: humanidad, bondad, alegría, verdad, solidaridad. “Todas estas fuerzas son internalizadas como deberes del alma individual (...) o como objetos del arte. (...) Lo que en la realidad es considerado como utopía, fantasía o perturbación, está permitido.”

Resulta particularmente interesante la reflexión de Marcuse, en torno al lugar del arte en la cultura afirmativa: “...la sociedad burguesa sólo ha tolerado la realización de los propios ideales en el arte. También lo que en la realidad es considerado como utopía, fantasía o perturbación, está allí permitido”. Por medio de la belleza, presente en el arte, tales verdades son “purificadas” y alejadas de la realidad. A su vez, a través de la belleza, el hombre puede disfrutar de la felicidad. Pero la propia cultura, al decir de Marcuse, pone un alerta: la belleza participa de lo sensible y hace referencia

a la felicidad sensible. En una sociedad que tiene que racionalizar y moderar la felicidad real, la belleza puede aparecer como impúdica, como aquello que no puede ser mostrado públicamente y que a la mayoría le está negado. Si la belleza proporciona placer se la debe moderar en una sociedad donde “la libertad ha dependido desde un principio de la prohibición del placer”. Marcuse se extiende en una comparación que ilumina la concepción burguesa del placer: en este modelo social se consideró inhumano utilizar el cuerpo de los dominados como objeto de placer, sin embargo no se pensó que la utilización del cuerpo y de la inteligencia de las clases subalternas para obtener mayor ganancia fuera algo inhumano. Por el contrario, se creyó que dicha actividad formaba parte del ejercicio natural de la libertad.

“Consecuentemente –explica el filósofo–, la cosificación en la fábrica se convirtió en deber moral de los pobres, pero la cosificación del cuerpo como instrumento de placer se volvió algo reprochable, se transformó en ‘prostitución’” (*ibidem*: 65).

Enfatiza Marcuse que en la prohibición de ofrecer el cuerpo para el mercado del placer y no como instrumento de trabajo se sintetiza una de las raíces sociales y psíquicas de la ideología burguesa patriarcal. Se transgrede el tabú de la sexualidad placentera que no sirve a los fines de la reproducción. Más aún, en los sectores que ocupan la base de la sociedad, la mostración del cuerpo bello en situaciones frívolas, en el circo, en los varietés o en espectáculos, aunque tenga presente la cosificación, alienta cierta alegría por liberación del ideal afirmativo. En el decir de Marcuse, sólo cuando esta liberación se produzca, “cuando se libere a los sentidos de su atadura al alma, surgirá el primer brillo de otra cultura”.

La tradición marxista ha desarrollado de modo abundante la cuestión de la alienación cuyo impacto en Marcuse es indudable.<sup>5</sup> Contemporáneo y

5. Recordemos que, además de la presencia en su obra de los textos más difundidos de Marx, Marcuse, años después, cuando escribió *El hombre unidimensional*, incluyó extractos aislados de los *Grundrisse* (Borradores de 1857-1858) que sólo habían tenido difusión fragmentariamente hasta ese momento.

polemizando con el grupo de Frankfurt, Lukács planteó el tema de la cosificación en importantes trabajos, entre ellos *Historia y conciencia de clase*, una serie de artículos de 1923, centrando el problema en el peculiar lugar del proletariado en las relaciones de producción y su carácter de clase universal desde la cual ha de ser posible el cambio revolucionario. Para Lukács la teoría de la cosificación tiene como centro a una teoría del valor y, por supuesto, al fetichismo de la mercancía.<sup>6</sup> En Marcuse, si bien esto está presente, sobre todo en su obra de los años '30, también influyen el psicoanálisis, la preocupación por la constitución de las subjetividades, así como la cruda experiencia de las afinidades entre el nazismo y los sectores populares. Como veremos más adelante, al referirnos a la Teoría Crítica, Horkheimer descrece que el proletariado sea la clase universal para el logro revolucionario, así como se aleja de la idea de totalidad que sí resulta central en el pensamiento de Lukács. El tema se presta a la polémica ya que desde Lukács habría una asociación nítida entre “totalidad, revolución y clase obrera”. En cambio, incluso en sus textos más marxistas, Marcuse, Horkheimer, Adorno y Benjamin consideran que esa idea de totalidad es abstracta y casi un impedimento para el movimiento dialéctico.<sup>7</sup>

6. Aclara Lukács en la mencionada obra: “...el problema del fetichismo de la mercancía es un problema *específico* de nuestra época, un problema del capitalismo moderno. Como es sabido, ya en estadios evolutivos muy primitivos de la sociedad ha habido tráfico mercantil y, con él, relaciones mercantiles objetivas y subjetivas. Pero lo que aquí importa es otra cosa. En qué medida el tráfico mercantil y sus consecuencias estructurales son capaces de influir en la vida *entera* de una sociedad, igual la externa que la interna. Importa pues, el problema de la medida en la cual el tráfico mercantil es la forma dominante del intercambio o metabolismo de una sociedad, y esa cuestión no puede resolverse de un modo simplemente cuantitativo concorde con las modernas costumbres de pensamiento, ya cosificadas bajo la influencia de la forma dominante de la mercancía” (1968: 90).

7. Resulta interesante, en este sentido, la lectura de los textos compilados por R. Antunes y W. Leao Rego, *Um Galileu no Século XX*, Boitempo editorial, São Paulo, 1996. Se trata de una serie de papers presentados al seminario “Lukács: a Propósito de 70 Anos de História e Consciencia de Classe”, organizado por el Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad de Campinas (Unicamp), en octubre de 1993. Algunos trabajos explícitamente comparan la obra de Lukács con las de Horkheimer, Marcuse y Benjamin.

Volviendo al tema del arte, en ese ámbito la belleza es soportable porque no pone en riesgo nada del acontecer social: “La belleza del arte –a diferencia de la verdad de la teoría– es soportable en un presente de penurias: aun en él puede proporcionar felicidad” (*ibidem*: 67). A diferencia de la teoría social que necesita conocer la miseria y desgracia de lo existente y que no puede propiciar la reconciliación con el presente, el arte y la belleza proporcionan consuelo. Pero también se reconoce el carácter efímero de la belleza en el arte. No hay nadie que conserve la propia felicidad después de la desaparición del instante, nadie que no caiga en el mismo aislamiento de los individuos solitarios.

Marcuse desarrolla así la noción de transitoriedad, el instante bello es maravilloso pero efímero. Ni siquiera puede pensarse en la solidaridad de los sobrevivientes. Un modo de calmar la angustia proveniente de esa conciencia es eternizar el instante bello para hacer posible algo que se parezca a la felicidad. Frente a la contradicción entre el mundo de las penurias que confirma el carácter transitorio de la felicidad y, a su vez, la necesidad de felicidad para soportar dicha existencia, la cultura afirmativa eterniza el instante bello en el arte y tiende a suprimirlo como transitorio. Pero en esta operación el arte burgués se transforma en el lugar de lo ideal, es decir de lo no real, y permanece insensible a los avatares de la experiencia humana. A su vez “la belleza proporciona al ideal el carácter amable, espiritual y sedante de la felicidad”. La experiencia de la obra de arte permite repetir el instante bello, o sea feliz, la cantidad de veces que se pueda. Por lo tanto, con ser apariencia –explica Marcuse en juego de palabras– la felicidad aparece en ese goce de lo bello. Así lo expresa:

“...hay una parte de la felicidad terrenal en las obras del gran arte burgués, aun cuando aquellas se refieren al cielo. El individuo goza la felicidad, el bien, el esplendor y la paz, la alegría triunfante; goza también el dolor y la pena, la crueldad y el crimen. Experimenta una liberación. Y encuentra comprensión y respuesta para sus instintos y exigencias. Se produce una quiebra privada de la cosificación. En el arte no es necesario hacer justicia a la realidad: aquí lo que interesa es el hombre, no su profesión o su posición



social. La pena es pena y la alegría, alegría. El mundo aparece otra vez como lo que es por detrás de la forma de mercancía: un paisaje es realmente un paisaje, un hombre realmente una cosa” (*ibidem*: 59).

La producción de felicidad real en el arte, aun bajo el manto de la apariencia, provoca, a su vez, un olvido de la necesidad de felicidad en el mundo de todos los días. Esto le hace decir a Marcuse que “el arte, al mostrar la belleza como algo actual, tranquiliza el anhelo de los rebeldes” y que la gran función educativa de la cultura burguesa consiste en “disciplinar de tal manera al individuo (...) que sea capaz de soportar la falta de libertad en la existencia real”.

Esta postura, que pone a la cultura burguesa como tranquilizadora e incluso igualadora, tuvo gran eco entre muchos intelectuales que, de alguna manera, repensaron a los textos de Frankfurt, incluso desde miradas divergentes con esta postura. Roland Barthes, en la década del '60, retomó esta caracterización de la cultura burguesa en sus *Mitologías*. Sin embargo, no toda la escuela crítica parecería tener esta valoración del arte burgués, así como tampoco es igual en los diferentes momentos de sus escritos: Horkheimer y Adorno denuncian al arte convertido en industria cultural y, como veremos, parecen, por momentos, alimentar cierta nostalgia por la unicidad del fenómeno artístico (¿burgués?). Benjamin, por su parte, mientras cuestionaba aspectos de la reproductibilidad técnica, defendía con entusiasmo el lugar del arte y su posibilidad de politización. En el texto de Marcuse, la que aparece desdibujada es la tensión, paradójica pero constitutiva de la teoría crítica, entre la libertad y la cosificación. Se esboza en la idea de que el arte burgués brinda apariencia de felicidad a través de la belleza, cuya contemplación paradójicamente a su vez produce felicidad real. Sin embargo, al menos en este trabajo de Marcuse, la crítica apunta de modo bastante homogéneo a la cultura burguesa y la función “educativa”, tal vez aplacadora, de ese arte. Se suele alegar, como señalamos, que los textos responden a diferentes momentos y que no es posible comparar un escrito de los años treinta en los inicios del nacional-socialismo con otros inmediatos a Auschwitz así como con las reflexiones con mayor distancia de los años sesenta. Ésta resulta una periodización

interesante, de ahí que hagamos hincapié en que estamos comentando textos, como diría T. Adorno, previos a Auschwitz.

Como hallazgo, Marcuse precisa también un aspecto nodal por el cual esta cultura se ha tornado disciplinadora: confiere al individuo el valor más alto y desarrolla el culto a la personalidad: “El individuo, reducido a sí mismo, aprende a soportar y, en cierto modo, a amar su propio aislamiento. La soledad fáctica se eleva a la categoría de soledad metafísica y recibe, en tanto tal, la bendición de la plenitud interna a pesar de la pobreza externa. La cultura afirmativa reproduce y sublimiza con su idea la personalidad, el aislamiento y el empobrecimiento social de los individuos” (*ibidem*: 70). En el descubrimiento de estos procedimientos Marcuse devela cómo en la cultura afirmativa, “los hombres pueden sentirse felices aun cuando no lo sean”. W. Benjamin, casi concomitantemente, desarrolla observaciones similares con respecto al culto a la personalidad por parte de los artistas de Hollywood, quienes compensan la pérdida en el cine del esplendor aurático teatral con el mencionado culto a la personalidad.

El razonamiento es similar en las diferentes dimensiones tratadas: el alma, el amor, la felicidad, la belleza, el arte, la soledad, la personalidad. En casi todas se reiteran los procedimientos por los cuales la cultura afirmativa que los engloba se aparta de la praxis, y/o de la sensibilidad, y/o del mundo de las penurias, y cómo esto, a su vez, termina empobreciendo a la propia cultura, como si despojada de vida y contradicciones, quedara reducida a una suerte de metacultura abstracta que sólo reconocería, como contenidos válidos generalizados, a los ideales burgueses.

Con el triunfo del nazismo y del capital monopólico, la cultura afirmativa experimenta transformaciones. Así como el capital monopólico admite el pasaje de la democracia parlamentaria al centralismo del Führer, así también, desarrolla Marcuse, la cultura hegemónica pasa de valorar cierto progresismo liberal a la idea de entrega total a unos mandatos que emanan de modo totalitario. “La burguesía entra en conflicto con su propia cultura. La movilización total de la época del capitalismo monopolista no es conciliable con aquel momento progresista de la cultura, que estaba centrado en la idea de personalidad” (*ibidem*: 72). En verdad, la

aseveración de Marcuse resulta paradigmática: el realismo heroico popular no sería antagónico de la cultura liberal burguesa sino su continuación en contenidos, aunque las formas hayan cambiado. El proceso que había llevado a la cultura afirmativa a verdades e ideales abstractos, superando falsamente las contradicciones sociales en una suerte de igualitarismo también abstracto, abre el camino a la cultura homogeneizadora y autoritaria del nacionalsocialismo. La cultura burguesa hablaba de una suerte de solidaridad cultural de los individuos como personas libres sin el anclaje en el mundo de la necesidad. Este procedimiento ubicaba a los individuos en una suerte de comunidad falsa “raza, pueblo, sangre, tierra”. Modo extremo de integración, de hacer soportable lo existente.

La alusión que Marcuse hace al ideólogo del nazismo Ernst Jünger aclara los procedimientos del pasaje. Éste, en su obra sobre el trabajador –*Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*–, fomentaba la idea de la entrega total a los ideales del nazismo y postulaba la creación de “un mundo heroico de trabajo”. Al encanto burgués del arte en el museo oponía la necesidad de rematar las piezas artísticas si la patria lo pedía, exagerando con cinismo los ideales de Hitler. Pero lo cierto es que tanto uno como otro punto de vista, de últimas, según Marcuse, apuntaban a organizar el orden burgués con el dominio de unos pocos. En el realismo heroico popular se exaltan la humildad, el espíritu de sacrificio, la pobreza y el cumplimiento del deber, así como del otro lado “la voluntad del poder, el impulso de expansión, la perfección técnica y militar”. Esto que parecería atentar contra los ideales del liberalismo, sin embargo expresa su continuidad: “El culto idealista de la interioridad y el culto heroico del estado están al servicio de órdenes de la existencia social que son fundamentalmente idénticos”. En ambos –diríamos– la esfera cultural se escinde de las necesidades materiales, ambos no quieren dar cuenta de la desigualdad y la injusticia social propia de las sociedades capitalistas. La tradición del idealismo había acostumbrado a considerar que la reproducción material está vinculada a la miseria, a la brutalidad y que no habría caso en luchar contra esa situación. Así, explica Marcuse, se tendió a separar “cultura” de “civilización” y se adujo que, en cierta medida, habría que matar la “vida” para lograr bienes valiosos en sí mismos, bienes espirituales. En

este tramo del razonamiento Marcuse, tal vez con bastante inspiración hegeliana, hace una diferenciación entre espíritu y alma. El espíritu “es más aprehensible, más exigente y más real que el alma; es difícil ocultar su claridad crítica y su racionalidad, su oposición a la facticidad irracional. Hegel no encaja bien en el estado autoritario. (...) El espíritu no puede sustraerse a la realidad sin anularse a sí mismo; el alma puede y debe hacerlo”. El alma, como no está sometida a la ley de los valores económicos, se sitúa en un más allá. “El individuo ‘con alma’ se somete más fácilmente, se inclina con más humildad ante el destino, obedece mejor a la autoridad. Lo que se puso en marcha desde Lutero: la educación intensiva para la libertad interna se conviene en la falta de libertad externa” (*ibidem*. 73).

Ahora bien, tanto el alma como el espíritu minusvaloran mezclarse con las condiciones materiales de existencia. En la cultura afirmativa esa vinculación sólo se asumiría bajo la forma del utilitarismo. En el paradigma del hombre de negocios la felicidad tiene un precio, así como el ocio y la alegría. Como señala Marcuse se trata de una alegría planificada y desarrollada en los límites de lo permitido. En este contexto, la felicidad lograda es inofensiva, de ninguna manera atenta contra el orden existente, ya sea que el individuo se someta al individualismo y al culto a la personalidad en una modalidad de la cultura afirmativa, ya sea que se pierda y diluya en la marea de una comunidad totalitaria y de un abstracto ideal de pueblo.

Como corolario la pregunta obligada es ¿qué posibilidades, según la reflexión de Marcuse, habría de superar esta cultura afirmativa?

Por lo pronto sería imposible en el marco del mismo orden cultural –que también es político y económico– que la ha engendrado. De ahí que la superación se plantee como utopía, como negación de lo existente. Se integrará a un proceso que al mismo tiempo que elimine el carácter afirmativo supere también esa cultura. La disociación entre el reino de la necesidad y el de los llamados “bienes del espíritu”, el carácter de imprescindible que tiene no sólo pensar la felicidad sino realizar ese anhelo (aunque imaginar la felicidad ponga felices a los sujetos) lleva a pensar no sólo en otra cultura sino en otra sociedad donde, tal vez,

también el arte se diluya. “Quizás el arte, en tanto tal pierda todo objeto”, ya que la belleza y su goce no corresponderán sólo a esa esfera delimitada. Tampoco se trata de imaginar una suerte de paraíso terrenal donde se “distribuyan” bienes culturales a todos los sectores. Para Marcuse la auténtica alternativa pasa por no crear paraísos imaginados que se anquilosen con deseo de eternizarse *a posteriori* de la concreción, sino aceptar el carácter histórico, perecedero de los procesos socioculturales.

Mientras se acepte la transitoriedad habrá el movimiento necesario para no separar órdenes y realizar jerarquizaciones abstractas. Marcuse lo describe con las siguientes imágenes:

“Mientras haya un reino de la necesidad habrá suficiente penuria. También una cultura no afirmativa tendrá el lastre de la transitoriedad y de la necesidad: *será un baile sobre un volcán, una risa en la tristeza, un juego con la muerte*. En este caso también la reproducción de la vida será una reproducción de la cultura: organización de anhelos no realizados, purificación de instintos no satisfechos. (...) La falta de felicidad no es algo metafísico; es el resultado de una organización no racional de la sociedad. Su superación con la eliminación de la cultura afirmativa no eliminará la individualidad, sino que la realizará...” (*ibidem*: 78).

Tales reflexiones de Marcuse resultaron precursoras, no sólo dentro de la escuela crítica sino, mucho después, influyeron en el pensamiento de izquierda europeo y latinoamericano de los años '60. En los trabajos que veremos en el capítulo siguiente, tanto “Filosofía y teoría crítica”, perteneciente al mismo libro *Cultura y Sociedad* de Marcuse, así como “Teoría tradicional y teoría crítica”, del libro *Teoría Crítica* que compila artículos de Max Horkheimer, se puntualiza la necesidad del elemento de negatividad crítica como motor que impide la cristalización de procesos y, de últimas, invalida toda perspectiva esencialista. En la *Dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno se narra, ya en la Introducción, cómo algunos movimientos históricos fueron inicialmente de ruptura y luego se cristalizaron al ser gobierno: “La filosofía que en el siglo XVIII, a

pesar de la quema de libros y hombres, inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón había pasado ya al partido de ésta. (Pero) las metamorfosis de la crítica en aprobación no dejan inmune ni siquiera el contenido teórico, cuya verdad se volatiliza” (M. Horkheimer y T. Adorno, 1971: 8). Y agregaríamos: toda cristalización de cultura afirmativa que quede residualmente en medio de un proceso de transformación tenderá a inmortalizar el instante bello o bien la verdad efímera, ya que es constitutivo de esta cultura tal procedimiento. Realizar los anhelos de transformación social en permanente revisión crítica será el modo de instalar también otra cultura y/u otro modo de ser la cultura.

## CAPÍTULO II

### 1931-1937: GÉRMENES. FILOSOFÍA Y CAPITALISMO

“En los campos de muerte y de batalla de la guerra civil española se peleó por última vez, con sentido revolucionario,<sup>8</sup> por la libertad, la solidaridad y la humanidad: aún hoy las canciones que se cantaron en aquella lucha son, para la joven generación, los únicos destellos que han quedado de una revolución posible...”

H. Marcuse, *Cultura y Sociedad* (1967: 9).

Si pensaban poéticamente, ¿por qué llamarlos filósofos? Si escribían en aforismo y alegoría ¿por qué filósofos? Si rechazaban de plano tanto la densidad del Ser como el cercenamiento cultural convertido en culturalismo y se negaban a detenerse en consuelos de lo eterno escindido de la transitoriedad ¿por qué filósofos? Sólo creemos posible entenderlos como filósofos a partir de un profundo cambio en la misma noción. De Heráclito se recuerda el “Todo fluye”, de Pitágoras la metáfora de la armonía de las esferas, a muchos siglos incluso ya de estudio arqueológico se considera a los presocráticos filósofos. Sin embargo, M. Horkheimer en *Teoría crítica* no pretende que dicha reflexión teórica sea considerada filosofía. Como veremos, la preocupación central de Horkheimer también –en consonancia con H. Marcuse– es el abandono de la praxis por parte de la filosofía idealista. Y si por filosofía se entiende el conjunto de construcciones monumentales del pensamiento metafísico, la teoría crítica renuncia a tal

8. “Por última vez en Europa –aclara en nota H. Marcuse– la herencia histórica de esta lucha ha sido recogida por aquellos países que defienden su libertad en lucha abierta contra el neocolonialismo.”

pretensión, así como a las distintas perspectivas del empirismo sintetizadas en el sistema de la ciencia.

¿Cuánto y qué de la teoría crítica era compartido por el conjunto de los intelectuales de Frankfurt? ¿Qué otras proveniencias redimensionaron no sólo sus reflexiones sino el sentido mismo del pensar filosófico?

En T. W. Adorno, la influencia de Walter Benjamin es más importante (Aguilera, 1991); ambos, discípulo y maestro, vincularon sus proyectos filosóficos y de crítica cultural antes de que Adorno se integrara al *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Investigación Social).<sup>9</sup> En esa múltiple configuración, la filosofía se abrió a experiencias insospechadas, donde estaba presente lo enigmático y, sin embargo, no se planteaba una resolución esencialista del enigma. Decía Adorno en “Actualidad de la filosofía” (1991), su conferencia inaugural de 1931 en la Universidad de Frankfurt:

“...Quien al interpretar busca tras el mundo de los fenómenos un mundo en sí que le subyace y sustenta, se comporta como alguien que quisiera buscar en el enigma la copia de un ser que se encontraría tras él, que el enigma reflejaría y en el que se sustentaría, mientras que la función del solucionar enigmas es iluminar como un relámpago la figura del enigma y hacerla emerger, no empeñarse en escarbar hacia el fondo y acabar por alisarla. La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse. Y así como las soluciones de enigmas toman forma poniendo los elementos singulares y dispersos de la cuestión en diferentes órdenes, hasta

9. Citado por varios autores (S. Buck-Morss, 1981; Aguilera, 1991) resultó muy significativo el encuentro, ya desde 1923, entre Adorno como discípulo y Benjamin como maestro. Al poco tiempo, junto con Bloch, Kracauer, Moholy-Nagy, Brecht, Hans Eisler, Walter Gropius constituyeron lo que se denominó círculo de Berlín. Tanto por los estudios de música, como por la reflexión filosófica revisada al calor de los conocimientos de Benjamin sobre mesianismo, literatura talmúdica, así como por una implacable vigencia de la dimensión ética, los escritos de Adorno, si bien reivindicados como filosóficos, inauguran otro modo de la filosofía.



que cuajen en una figura de la que salta la solución mientras se esfuma la pregunta, la filosofía ha de disponer sus elementos, los que recibe de las ciencias, en constelaciones cambiantes o, por decirlo con una expresión menos astrológica y científicamente más actual, en diferentes ordenaciones tentativas hasta que encajen en una figura legible como respuesta mientras la pregunta se esfuma. No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad, en virtud de las cuales alza los perfiles de cuestiones que es tarea de la ciencia pensar exhaustivamente” (T. Adorno, 1991: 88-89).

La filosofía que se centra en un modo muy peculiar de ser el enigma es otra filosofía. Ya hemos hecho referencia a la suerte de iluminación profana que, en términos de Benjamin, comienza a reemplazar y/o enriquecer al sentido tradicional de la razón, incluso en su variante de razón crítica. Tampoco lo enigmático refiere a una presencia mágica. Hablar de enigma implicaría, en este caso, el intento de develar dialécticamente eternidad en el instante, proceso en cada objeto terminado. Tales aproximaciones tienen una importante impronta benjaminiana. Lo reconoce el mismo Adorno quien en *Actualidad de la filosofía* remite al *Origen del drama barroco alemán* de Benjamin.

Además, en el texto mencionado de Adorno el esfuerzo apunta a reconocer “una relación esencial entre filosofía interpretativa y materialismo”. No se trata de develar el enigma como quien arriba a una solución sino por el gesto transformador implícito en el juego del enigma: “...la realidad no queda superada en el concepto; pero de la construcción de la figura de lo real se sigue al punto, en todos los casos, la exigencia de su transformación real. El gesto transformador del juego del enigma, y no la mera solución como tal, da el prototipo de las soluciones, de las que sólo dispone la praxis materialista. A esa relación la ha denominado el materialismo con un término filosóficamente acreditado: dialéctica. Sólo dialécticamente me parece posible la interpretación filosófica. Cuando Marx reprochaba a los filósofos que

sólo habían interpretado el mundo de diferentes formas, y que se trataría de transformarlo, no legitimaba esa frase tan sólo la praxis política, sino también la teoría filosófica” (*ibidem*. 94).

Enigma, perspectiva marxista y teoría crítica. A estos haces que, siguiendo las metáforas de los inicios del pensamiento frankfurtiano, “iluminan” sus reflexiones y, no precisamente en sentido iluminista, les dan sentido a su vez otros dos: uno sintetizado en la palabra *constelaciones* y otro que hace al método *micrológico*. En *Actualidad de la filosofía* Adorno menciona la palabra “constelaciones” que ya había sido utilizada para la reflexión por Nietzsche, Weber, Mannheim y, por supuesto, Benjamin. Mucho tiempo después, en los años sesenta, a la hora de escribir su *Dialéctica negativa*, obra de la madurez que casi obsesivamente vuelve con la pregunta “¿Es aún posible la filosofía?”, Adorno retoma el concepto esbozado en obras anteriores y lo precisa. En un apartado que lleva el título “Constelación” dice: “El único saber capaz de liberar la historia encerrada en el objeto es el que tiene en cuenta el puesto histórico de éste en su relación con otros, el que actualiza y concentra algo ya sabido transformándolo. Conocer el objeto en su constelación es saber el proceso que ha acumulado. El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números” (T. Adorno, 1975: 166).

Los objetos, los productos, las nociones cristalizadas merecen abrirse ya que constituyen, al decir de Benjamin, “fósiles” de una cultura. Al retomar la noción de constelación resulta imposible aludir a los objetos naturalizándolos. Más aún, frente a la mirada antropocéntrica que imagina al hombre abstracto dando sentido unilateralmente a los objetos, *constelación* recuerda que los objetos iluminan los procesos cognitivos de los sujetos. Ahora bien, tal noción de constelación y sus reciprocidades implican un cambio con respecto a la idea de totalidad. Como ya hemos comentado, la noción de totalidad lukacsiana es cuestionada como no verdad, en especial por Adorno. Sin embargo, es posible recuperar una suerte de totalidad en lo micro: en los objetos, apreciando el conjunto de sus momentos, los procesos que los constituyeron; en los conceptos, abriendo

sus constelaciones teóricas. De ahí que se reconozca como valiosa una suerte de “micrología”. Adorno toma prestada esta perspectiva de Benjamin, y lo reconoce a la hora del homenaje a los diez años de la muerte de su amigo. En el artículo que Adorno escribe en 1950 “Caracterización de Walter Benjamin” dice: “No le preocupaba tanto reconstruir la totalidad de la sociedad burguesa como ponerla bajo la lupa como algo deslumbrado, natural, difuso. A este respecto, su método micrológico y fragmentario nunca se apropió del todo de la idea de la mediación universal, que tanto en Hegel como en Marx fundamenta la totalidad. Se mantuvo impertérrito en su principio de que la más mínima célula de realidad contemplada contrapesa al resto del mundo entero. Interpretar fenómenos materialísticamente significaba para él no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente, en su individuación y aislamiento, a tendencias materiales y luchas sociales...” (1969: 124).

Tal vez se pueda inferir la existencia de mayores afinidades entre Benjamin y Adorno, por un lado, y Marcuse y Horkheimer, por otro. Pero lo cierto es que en todo el discurrir filosófico que estos pensadores diseñan hay la incómoda y hasta angustiante actitud de instalarse en lo paradójal, sin por ello perder de vista un modo peculiar, aunque estricto en su negación a cosificarse, de despliegue filosófico.

## 1. LA TEORÍA CRÍTICA

“La teoría esbozada por el pensar crítico  
no obra al servicio de una realidad  
ya existente: sólo expresa su secreto.”

M. Horkheimer, “Teoría tradicional  
y teoría crítica” (1973: 248).

Con el título *Mitmachen wolte ich nie (Nunca quise colaborar)* se publicó en Frankfurt en 1980 una serie de extensas conversaciones entre Helmut

Dubiel y Leo Löwenthal, último sobreviviente del círculo interno del *Institut für Sozialforschung*, fallecido en Berkeley en 1993.<sup>10</sup>

Recordando en un párrafo su actividad como jefe de redacción de la *Zeitschrift für Sozialforschung* (*Revista de Investigación Social*), y ante la pregunta de Dubiel sobre qué era la teoría crítica, Löwenthal explicó que la revista contenía programas críticos de los padres fundadores, “si los puedo llamar así, en filosofía, economía, psicología, música y literatura. No otra cosa sino este denominador común colectivo es lo que debiera entenderse por teoría crítica –señalaba el viejo intelectual de Frankfurt– una expresión, por lo demás, que nunca utilizamos nosotros en los primeros 20 años tan cargada de connotaciones como le ha parecido a la ‘posteridad’. Ésta es mi respuesta. La teoría crítica... es una perspectiva. Por eso siempre me parece un tanto ridículo cuando viene alguien a decirme que tendríamos que organizar un seminario sobre teoría crítica; nunca sé demasiado bien qué tendría que decir en él. En esas ocasiones suelo telefonar a mi amigo *Martin Jay*<sup>11</sup> y le pregunto cuáles son las características principales de la llamada teoría crítica...” (H. Dubiel, 1993: 59).

En verdad, por más que el texto guarde una suave ironía, queda expresada la idea de que la teoría crítica se aproxima más a una visión de mundo que a un universo cerrado, más a una perspectiva de análisis de la sociedad que a un corpus homogéneo que, por otra parte, contradiría los propios criterios de la “teoría crítica”. De ninguna manera una totalización que evada el conflicto o las contradicciones, de ninguna manera una visión esencialista que eluda los procesos históricos y, fundamentalmente, una perspectiva que halle en la negatividad el motor de una dialéctica donde lo implacable en el pensar y la resistencia a aceptar lo dado como natural forman parte de un mismo proceso.

10. Hay traducción al español: Helmut Dubiel, *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*, edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1993.

11. Observemos la ironía, ya que *Martin Jay*, autor, como vimos, de *La Imaginación Dialéctica. Una Historia de la escuela de Frankfurt*, constituye uno de los biógrafos más importantes de esta Escuela pero de ninguna manera un integrante de ella.

Sin embargo, el propio Leo Löwenthal en esa entrevista guía las lecturas posibles para comprender cómo se gestó la teoría crítica. Menciona el trabajo de Herbert Marcuse “Filosofía y teoría crítica” incorporado al libro *Cultura y Sociedad* (1967), un ensayo de 1934; y el de Max Horkheimer “Teoría tradicional y teoría crítica” de 1937, que forma parte del libro *Teoría Crítica* (1973a). Partamos de estos textos.

### **La sociedad racional**

Para Marcuse (1967) la teoría crítica surge de la filosofía, en los años '30-'40 del siglo XIX cuando los pensadores comenzaron a vincular “la preocupación por la felicidad del hombre y el convencimiento de que esta felicidad es sólo alcanzable mediante una modificación de las relaciones materiales de la existencia” (1967: 79).

En ese trabajo temprano, las reflexiones de Marcuse apuntaban inicialmente al sentido y al valor de la *razón* tanto en la constitución de la filosofía como en el desenvolvimiento de la capacidad de crítica por parte del ser humano.

Con una importante impronta hegeliana sostenía que “la filosofía quería investigar los fundamentos últimos y universales del ser. Bajo la guía de la razón esa filosofía concibió la idea de un ser genuino en el que estuvieran reunidas esencia y fenómeno, pensamiento y ser”. El ente, por lo tanto, debía sufrir un proceso para llegar a desplegarse como *ser*. Así lo explica Marcuse: “...el ente no es inmediatamente racional sino que ha de ser racionalizado”. Pero en ese itinerario la razón, motor de reflexión, se va cristalizando en sustancia que, de últimas, cree iluminar el mundo. “Se considera que el mundo posee una estructura que es accesible a la razón, que está referida a esta última y que es dominable por ella. Así la filosofía es idealismo, coloca al ser bajo el pensar” (*ibidem*: 80).

Ahora bien, según Marcuse, aquel principio por el cual la filosofía se convirtió en filosofía de la razón también convirtió a la filosofía en filosofía crítica: el mundo bajo la lente de la razón es mirado con cierta distancia. La razón en la filosofía de la época burguesa se tomó en aquel dispositivo capaz

de poner en juego discernimiento, capacidad de examinar y juzgar según el conocimiento previo. Más aún: la razón adquirió la forma de subjetividad racional: "...el individuo tenía que examinar y juzgar todo lo dado según la fuerza y el poder de su conocimiento".

Tal concepto de razón contenía al de *libertad* ya que la única forma bajo la cual puede existir –según esta tradición filosófica– ese dispositivo llamado "razón" es bajo libertad. Sin embargo, los conceptos de razón y libertad resultaron víctimas del orden burgués y de la propia filosofía idealista: en la praxis, en el mundo social, sólo habría apariencia de razón y de libertad, porque todo queda reducido a la capacidad y autodeterminación del sujeto. Se considera que alguien es libre cuanto menos depende, y es más auténtico cuanto más se mantiene en sí mismo.<sup>12</sup> Claro que la libertad así entendida constituye un trabajo penoso. La razón debe crear el mundo para el yo y propiciar el marco para el encuentro de un sujeto racional con otros sujetos racionales. Pero todo queda reducido al esfuerzo del sujeto como mónada. Por otra parte, la filosofía idealista va a considerar que sus verdades no pueden estar fundadas en la facticidad. Para Hegel la filosofía debe limitarse al mundo del pensamiento: "...la conciliación de contradicciones se produce en un mundo ideal".

Sin embargo, instalada la idea de que la razón sería la tarea que el individuo libre debía realizar, y que tal realización sería no sólo en el orden del pensar y el querer puros, entonces "la exigencia de la razón se extiende a la creación de una organización social en la que los individuos regulan su vida según sus necesidades...". El mundo material reaparece así como también se inicia el cuestionamiento a la libertad como esfuerzo personal, de mónadas.

Para Marcuse en una sociedad de este tipo la realización de la razón va acompañada también de la superación de la filosofía: "La construcción filosófica de la razón es eliminada mediante la creación de la sociedad racional." En este sentido Marcuse reivindica la creación del dispositivo

12. Estas ideas están presentes en la tradición desde Descartes hasta Kant y Hegel donde se valora muy especialmente la concepción que sostiene que la forma suprema del ser se vincula de alguna manera al autoconocimiento del individuo.

“razón” y su trayectoria en la filosofía idealista ya que el mismo dispositivo permitiría la superación de la filosofía idealista por una teoría social concreta.

Tal expectativa de cambio, si bien sería deseable, no es lo que Marcuse experimenta en su tiempo y esto se refleja en sus reflexiones. Aparece veladamente la pregunta ¿qué sucede cuando tales expectativas de cambio son reprimidas o eliminadas? Y, de alguna manera se responde: “Esta situación obliga a la teoría a agudizar su preocupación contenida en todos sus análisis por la felicidad del hombre, por la libertad, felicidad y derecho del individuo”. En esta nueva situación, en definitiva, adquiere especial vigencia la teoría crítica. Y, a su vez, la preocupación de la teoría se ve impulsada a abarcar también cuestiones de la situación social concreta: cuestiones económicas, políticas, se refieren a las relaciones del hombre en el proceso de producción, a la utilización del producto del trabajo social.

La filosofía, convertida en teoría crítica, abandona la ceguera frente a lo fáctico, aunque también toma distancia con respecto al pragmatismo. Así lo explicita Marcuse:

“En el estado actual de su desarrollo la teoría crítica muestra una vez más su carácter constructivo. Siempre ha sido algo más que un simple registro y sistematización de hechos; su impulso proviene precisamente de la fuerza con que habla en contra de los hechos, mostrando las posibilidades de mejora frente a una ‘mala’ situación fáctica. Al igual que la filosofía, la teoría crítica se opone (...) al positivismo satisfecho. Pero, a diferencia de la filosofía, fija siempre sus objetivos a partir de las tendencias existentes en el proceso social. Por esta razón no teme ser calificada de utópica, acusación que suele lanzarse contra el nuevo orden. Cuando la verdad no es realizable dentro del orden social existente, la teoría crítica tiene, frente a este último, el carácter de mera utopía. Esta trascendencia no habla en contra sino a favor de su verdad. El elemento utópico ha sido durante mucho tiempo el único elemento progresista de la filosofía: tal ha sido el caso de la concepción del estado perfecto, del placer supremo, de la felicidad perfecta, de la paz eterna. La obstinada adhesión a la verdad, aun en contra de toda

evidencia, ha sido desplazada por el capricho y el oportunismo desenfrenado. En la teoría crítica aquella obstinación ha sido conservada como cualidad auténtica del pensar filosófico” (*ibidem*: 85-86).

Las tendencias existentes en el proceso social permitieron a la teoría crítica prever y comprender las formas de la reacción, en el sentido de lo reaccionario social que se conjugó en los totalitarismos. La filosofía idealista hubiera desconocido esa posibilidad, y el pragmatismo se ubicó arbitrariamente en el apoyo a lo fáctico cualquiera fuera su índole. La teoría crítica actuó frente –y no con– los hechos que se desplegaban en Europa. Pero a la vez no concibió su comprensión sólo a partir de la evolución económica de las sociedades. De ahí que las reflexiones de Marcuse, instalado en el marxismo, sean también críticas en relación con la perspectiva llamada economicista.

Habría una concepción y aplicación distorsionada de la economía, “que es frecuente tanto en la praxis como en la discusión teórica. La discusión remite a la cuestión de saber en qué sentido la teoría es algo más que economía política”. Para Marcuse en las sociedades capitalistas obviamente la economía “no dominada” ocupa el centro de gravedad en relación con cualquier horizonte de otras acciones y reflexiones. Pero en una sociedad transformada, en verdad habría que responder a las *necesidades* de una humanidad liberada y feliz y ver qué lugar ocupa la economía en el marco de esas necesidades.

No resulta extraño este debate en el interior de la teoría crítica: si bien el grupo de intelectuales de Frankfurt manifestaba cierta afinidad con el marxismo, ya habían acontecido los procesos de Moscú, ya el stalinismo mostraba su carácter autoritario, y muchos de ellos observaban lo ocurrido no sólo con profunda desilusión sino con alta capacidad crítica. Desde esta perspectiva resulta sugerente la reflexión de Marcuse en el texto aludido cuando dice:

“Con la modificación de la sociedad se supera la relación originaria entre supraestructura e infraestructura. En la realidad racional, el proceso de trabajo no ha de decidir ya sobre la existencia de los hombres,



sino que son las necesidades generales las que deciden el proceso del trabajo. Lo importante no es que el proceso de trabajo está regulado planificadamente, sino que lo que interesa es saber cuál es el interés que determinará esta regulación, es decir, si este interés responde o no a la libertad y a la felicidad de las masas. Cuando no se tiene en cuenta este elemento se priva a la teoría de algo esencial: se elimina de la imagen de la humanidad liberada la idea de la felicidad, que era precisamente la que había de distinguirla de todos los tipos de humanidad hasta entonces conocidos. Sin la libertad y felicidad en las relaciones sociales de los hombres, el mayor aumento de la producción y la eliminación de la propiedad individual de los medios de producción seguirían siendo tan injustos como antes” (*ibidem*: 86).

Marcuse es claro en su referencia a la transformación social como modo en que los individuos logren felicidad y que en esa idea de “felicidad” esté involucrada una concepción de lo humano no alienado, desplegando sus posibilidades en conjunción y no en contradicción con la naturaleza. Cuanto más distante esté la práctica social de aquella realización, más desarrollo tendrá la teoría crítica de la sociedad. Sin embargo, la teoría crítica no tiene por qué convertirse en praxis, al menos no tiene obligación de ello.

En el Marcuse de estos escritos iniciales está muy presente la concepción de un itinerario no lineal, centrado en la razón, que se despliega históricamente desde la filosofía a la teoría crítica, como una práctica reflexiva e implacable en relación con la realidad social, y la culminación en una sociedad racional. Esto es, aquella que surja de acciones que contemplan y respeten las necesidades humanas.

Al mismo tiempo Marcuse se cuida de aclarar que no se trata de una postura teológica:<sup>13</sup>

13. A pesar de tal cuidado, como veremos más adelante, hay en los diferentes intelectuales de Frankfurt cierto halo de inspiración mesiánica.

“La teoría crítica no ha lucubrado con la idea de este objetivo final, un ideal social que ocupara el lugar de un más allá teológico, y que el nuevo orden debido a su oposición al punto de partida y su distanciamiento permanente, pudiera parecer también un más allá...”

Lo que sí hace la teoría crítica es señalar tanto las carencias de la sociedad como los errores de las categorías filosóficas tradicionales:

“Cuando la teoría crítica, en medio de la desorientación actual, señala que lo que interesa en la organización de la realidad que ella pretende es la libertad y la felicidad de los individuos, lo único que hace es ser consecuente con sus conceptos económicos. Éstos son conceptos constructivos que conciben no sólo la realidad dada, sino que también su superación y la nueva realidad. En la reconstrucción teórica del proceso social aquellos elementos que se refieren al futuro son partes necesarias de la crítica de las relaciones actuales y del análisis de sus tendencias” (*ibidem*: 87).

Tal modo de prever futuro y de ser constructiva no implica que la teoría crítica deba confundirse con un programa político. “No tiene nada que ver con la realización de los ideales esgrimidos en la luchas sociales.” Tampoco debe confundirse con la reflexión filosófica: su interés por la gran filosofía –Kant, Hegel– es para abreviar de allí la elaboración de su oposición a lo existente. Cuando en la realidad triunfa la barbarie “puede parecer que la teoría crítica opone un ideal filosófico al desarrollo fáctico y a su análisis científico”.

La transformación, entonces, no es tarea del filósofo. Él también está sometido a la división del trabajo: “El hecho de que el trabajo filosófico haya sido y siga siendo un trabajo abstracto está basado en las relaciones sociales de existencia”.

Ahora bien, “razón, espíritu, moralidad, conocimiento, felicidad son no sólo categorías de la filosofía burguesa sino también asuntos de la humanidad. En tanto tales, deben ser conservados y redescubiertos” (*ibidem*: 89). En la reflexión filosófica se descubre acerca de éstos un plus de verdad que no se

evidencia en las relaciones sociales existentes. A veces, “más de una verdad es alcanzada en contra de las relaciones sociales existentes”. La filosofía, desde su lugar, ha desarrollado sus especulaciones en torno a la verdad despojándola tal vez de las circunstancias. (“No es necesario ningún análisis sociológico para entender la teoría kantiana de la síntesis trascendental” *ibidem*: 90.)

La teoría crítica, en este sentido —o frente a este sentido— vincula nuevamente la cuestión de la universalidad del conocimiento con la de la sociedad en tanto sujeto universal, pero no pretende presentar una solución filosófica mejor. “Pretende más bien mostrar cuáles son las relaciones sociales que impidieron a la filosofía formular un problema tan importante y a la vez mostrar que había otra solución fuera del alcance de aquella filosofía y, por consiguiente, puede ser superada sólo fuera de la filosofía.”

Tales razonamientos indican que la perspectiva histórica está muy presente en Marcuse: la filosofía burguesa puso como eje al individuo pensante, emancipado y librado a sí mismo. “Pero así como en la realidad el individuo no cuenta como ser concreto con posibilidades y necesidades concretas sino tan sólo —con abstracción de su individualidad— como sujeto que entrega su trabajo y desempeña funciones útiles en el proceso de la valorización del capital, así también aparece en la filosofía sólo como sujeto abstracto: con abstracción de su humanidad libre, plena” (*ibidem*: 91).

Humanidad plena, condiciones de existencia, miserias, quedan afuera. Pero, al “saltar sobre su propia sombra”, la filosofía burguesa que consideraba abstractamente al individuo quedó encerrada en un horizonte de no verdad. Aunque la gratificaba una supuesta búsqueda tranquila de la verdad sin las penurias del mundo fáctico, tal cancelación la llevó también a aporías y, en cierta medida, a la cosificación de la verdad.

Marcuse señala con detalles uno de los rasgos de la filosofía burguesa que afecta a la idea de verdad: la asociación entre *verdad* y *seguridad*.

*La verdad como propiedad del individuo y hasta como resultado de su esfuerzo.* Con estas características la verdad puede, y en ocasiones “debe”, renovarse permanentemente para demostrar el hacer y el esfuerzo del individuo. Sin embargo, no corresponde confundir esta actitud con el reconocimiento del carácter histórico de una verdad. Más aún, a la teoría crítica le interesa que algunas verdades con las que ya había trabajado el saber en el pasado no se

pierdan. Que el hombre es un ser racional, que su esencia exige la libertad, que su felicidad es un bien supremo, todas estas generalidades encierran “una fuerza progresista” –según Marcuse– que vale la pena redescubrir y conectar con la praxis social. “En una sociedad –asevera Marcuse– cuya realidad desmiente todas estas generalidades, la filosofía no puede concretarse.” La teoría crítica, en este sentido, al señalar lo no existente y en su búsqueda de liberación y felicidad del hombre se vincula a antiguas verdades.

Ahora bien, la filosofía idealista no puede superar el abismo entre la teoría y lo existente, pero sí puede, para poner en presente lo que aún no es presente, desarrollar la fantasía. Según Marcuse, con la fantasía era posible imaginar cualquier cosa: “...pero en la teoría crítica ya no existe un horizonte infinito de posibilidades. La libertad de la imaginación desaparece en la medida en que la libertad real se conviene en posibilidad real”. Por otra parte, no hay que olvidar que la teoría crítica pone límites a la fantasía bajo el cedazo de la ciencia, una ciencia no al servicio del orden existente sino de la liberación.

Si en el siglo XIX a las reflexiones críticas les correspondió iniciar la perspectiva de confrontar los ideales filosóficos con la realidad existente y señalar que sólo se realizarían transformando esa sociedad existente (Marx), en el siglo XX a la teoría crítica le correspondería pensar la superación de la sociedad existente, así como “salvar” aquello que la cultura de la sociedad burguesa, a pesar de todas las miserias y de todas las injusticias, había proporcionado para el desarrollo y la felicidad de los individuos. Sin embargo –destaca Marcuse– la barbarie europea, contemporánea a estos escritos, hace que ocuparse de la cultura de siglos anteriores ya no sea sólo cuestión de orgullo o cuestionamiento para su superación sino que convoque a duelo y al reconocimiento –dirán otros miembros de la Escuela de Frankfurt– de estar en el momento de mayor negatividad.

## Ciencia y división del trabajo

“En el tipo de economía burguesa la actividad de la sociedad es ciega y concreta, la del individuo abstracta y consciente.”

M. Horkheimer

En 1937, en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (*Revista de Investigación Social*) Max Horkheimer publicó “Teoría tradicional y teoría crítica”, un trabajo que, a la luz del tiempo transcurrido y por el modo como finalmente se ha denominado a toda la Escuela, constituye una suerte de manifiesto de la corriente frankfurtiana. Horkheimer no realiza una mera clasificación entre un modo de ser la teoría y otro, sino que intenta un despliegue dialéctico que no economiza esfuerzos para comprender en qué ha devenido la teoría, a partir de qué prácticas sociales, y por qué durante siglos la Modernidad elevó a status de teoría un edificio que intentó despojarse de lo situacional para arribar a los que consideraba universales; y por qué fue también, en algún sentido, una monumental ilusión. Señala puntualmente Horkheimer: “La conciencia falsa que de sí mismo tiene el científico burgués en la era del liberalismo se muestra en los más diversos sistemas filosóficos...” (1973a: 231). ¿Podía el filósofo abordar sus reflexiones de otra manera? Como también lo señalara Marcuse, Horkheimer ubica un eje de comprensión de lo ocurrido en la división social del trabajo: según tal división la idea tradicional de teoría es abstraída del cultivo de la ciencia. No se cuestiona lo que significa la teoría de la existencia humana “sino sólo lo que ella es en esa esfera, separada, dentro de la cual se la produce en ciertas condiciones históricas” (*ibidem*: 231).

¿Qué entiende entonces por teoría una perspectiva tradicional? “En la investigación corriente teoría equivale a un conjunto de proposiciones acerca de un campo de objetos, y esas proposiciones están de tal modo relacionadas unas con otras, que de algunas de ellas pueden deducirse las restantes” (*ibidem*: 223). Cuantas menos proposiciones sirvan de base para las restantes deducciones más validez tendrá la teoría.

Por otra parte, desde la perspectiva tradicional, nunca una teoría deja de ser una hipótesis que confronta su validez con los hechos. Si aparecen “contradicciones” entre experiencia y teoría deberá revisarse una u otra. El *desideratum* de tal edificio teórico sería el sistema universal de la ciencia. Un aparato conceptual de la mayor validez posible que pueda subsumir el mayor horizonte de realidad. Se desarrollan reglas de deducción, sistemas de signos, procedimientos de los cuales sea factible servirse en cualquier momento.

Horkheimer inicia el itinerario que planteó estas premisas en la figura de Descartes quien creía pertinente comenzar por los objetos más simples y más fáciles de conocer y, poco a poco, ascender hasta el conocimiento más universal y a la vez más complejo. Se podrían elaborar “largas cadenas de fundamentos racionales simplísimos y fácilmente intuitibles (...) Todas las cosas que pueden ser objeto del conocimiento humano se hallan, unas respecto de otras, en la misma relación, y se tiene el cuidado de no considerar verdadero lo que no es” (cita de Descartes en M. Horkheimer, 1973a: 224).

En el otro extremo temporal ubica Horkheimer a la “lógica más avanzada de nuestros días, como la que ha encontrado expresión representativa en las *Investigaciones lógicas* de Husserl donde se entiende por teoría el ‘sistema cerrado de proposiciones de una ciencia’ y ‘un encadenamiento sistemático de proposiciones bajo la forma de una deducción sistemáticamente unitaria’”.

Para esta perspectiva los signos matemáticos constituirían la representación más adecuada. “Hasta las operaciones lógicas están ya tan racionalizadas, que, por lo menos en una gran parte de la ciencia natural, la formación de teorías se ha convertido en una construcción matemática” (*ibidem*: 225).

Este modelo, así como las investigaciones que se ocupan de la recolección de cantidades de detalles sobre determinados problemas y las investigaciones empíricas realizadas mediante encuestas le recuerdan a Horkheimer los modos de producción industrial. Por otro lado, reconoce que la formulación de principios abstractos por parte de la filosofía alemana no conduce a otros horizontes sino más bien demuestra que, por distintos lados, las Ciencias Sociales se han esforzado por parecerse a las naturales.

Desde el empirismo se reclama que toda generalización incluya la totalidad de los casos particulares aunque se considere casi imposible tal meta. Desde otra perspectiva sociológica –citada por Horkheimer–, como la de Durkheim, se considera que el proceso de inducción puede ser abreviado. El registro de hechos proporcionaría sólo puntos de apoyo. Para esto basta un número reducido de casos individuales seleccionado especialmente. La constante en ambos casos es la confrontación entre lo formulado conceptualmente y la situación objetiva. De ahí que lo formulado tenga carácter hipotético. La tarea de subsumir lo empírico en la reflexión conceptual es lo que la teoría tradicional denomina “teoría”.

A Horkheimer le interesa también la consideración que realiza la teoría tradicional en relación con los acontecimientos históricos. Se refiere a Max Weber, para quien “la explicación del historiador no consistiría en una enumeración lo más completa posible de todas las circunstancias en juego sino en destacar la relación entre determinadas partes de los acontecimientos, significativas para el decurso histórico, y procesos aislados y determinantes”. Se establecen vínculos de causa-consecuencia y se deducen explicaciones a partir de la presencia o ausencia de alguna causa que modifica los efectos previstos.

Para Weber las reglas empíricas no son otra cosa que las formulaciones de nuestro saber acerca de las relaciones económicas, sociales y psicológicas.

La teoría, entonces, desde esta perspectiva constituye una suerte de generalización muy pegada a lo inmediato, una suerte de compaginación entre operaciones lógicas y reglas metodológicas. Señala Horkheimer que, por este camino, la teoría se separa de la conflictividad social, corre el riesgo de convertirse en a-histórica, de cosificarse. Un proceso de transformación social no es explicable sólo desde operaciones lógicas. Muy por el contrario, incluso la transformación de las estructuras científicas depende de la situación social respectiva. (Más adelante veremos la importancia que tienen para la teoría crítica los fenómenos de conciencia, la peculiar situación del sujeto, la historicidad de sus percepciones, etc.)

A su vez, cada descubrimiento constituye un motivo para modificar viejas clasificaciones: “Para el científico la recepción, transformación y racionalización del saber fáctico es su modo peculiar de espontaneidad,

constituye su actividad teórica (...) El dualismo entre pensar y ser, entre entendimiento y percepción, es para él natural” (*ibidem*: 230-1). La teoría tradicional extrae su validación de esta actividad del científico. Horkheimer pone especial énfasis en esto: “La idea tradicional de teoría es abstraída del cultivo de la ciencia tal como se cumple dentro de la división del trabajo en una etapa dada”. No aparece entonces lo que la teoría significa en la existencia humana, sino sólo lo que ella es en esa esfera, separada.

Ahora bien, “si la división del trabajo en el modo de producción capitalista funciona mal, sus ramas, incluida la ciencia, no deben ser vistas como autónomas”. Padecen la misma crisis. Pero el individuo no reconoce tal alienación. Incluso el científico cree actuar de modo libre. Y con decisiones propias “cuando hasta en sus más complicadas especulaciones los científicos son exponentes del inaprehensible mecanismo social”.

¿Cómo será entonces una teoría que pueda pensar más allá de lo existente? En primer lugar esa teoría ha de tener en cuenta su propia limitación. Y en este sentido Horkheimer es propositivo:

“En la idea de teoría, tal como ella se presenta ineludiblemente al científico como resultado de su propio trabajo, la relación entre los hechos y el ordenamiento conceptual ofrece un importante punto de partida para tal superación” (*ibidem*: 232).

Específicamente en Ciencias Sociales “al preguntarse por la vinculación hombre-naturaleza o bien hombres entre sí, el científico tiene que remitirse al hombre cognoscente en general”, saber, por ejemplo, que su pensamiento está tramado en el conjunto de relaciones sociales, que sus percepciones no constituyen un don inmutable, y que también el mundo, en verdad, es producto de la praxis social general. En este punto Horkheimer manifiesta, aunque sin nombrarlo, una gran similitud con Benjamin, quien en su trabajo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936 había hablado del carácter histórico de las percepciones así como ya lo habían hecho pedagogos soviéticos como Vigotsky.



Estas reflexiones de Horkheimer, a nuestro entender, condensan no sólo preocupaciones teóricas de la época sino que constituyen una matriz y antecedente no siempre valorado en el campo de las Ciencias Humanas:

“Lo que percibimos en torno de nosotros, las ciudades y aldeas, los campos y bosques, lleva en sí el sello de la transformación. No sólo en su vestimenta y modo de presentarse, en su configuración y en su modo de sentir son los hombres un resultado de la historia, sino que también el modo como ven y oyen es inseparable del proceso de vida social que se ha desarrollado a lo largo de milenios. Los hechos que nos entregan nuestros sentidos están preformados socialmente de dos modos: por el carácter histórico del objeto percibido y por el carácter histórico del órgano percipiente. Ambos no están constituidos sólo naturalmente, sino que lo están también por la actividad humana; no obstante, en la percepción el individuo se experimenta a sí mismo como receptor y pasivo. La oposición entre pasividad y actividad, que en la teoría del conocimiento se presenta como dualismo entre sensibilidad y entendimiento, no representa para la sociedad lo mismo que para el individuo. Donde éste se siente pasivo y dependiente, aquella, por más que se componga precisamente de individuos, es un sujeto activo, si bien inconsciente y por lo tanto impropriamente tal. Esta diferencia entre la existencia del hombre y la de la sociedad expresa la escisión propia, hasta ahora, de las formas históricas de la vida social. La existencia de la sociedad ha reposado en una represión directa, o bien es la ciega resultante de fuerzas antagónicas, pero en ningún caso ha sido el fruto de la espontaneidad consciente de los individuos libres. De ahí que el significado de los conceptos de actividad y pasividad cambie según se aplique al individuo o a la sociedad. En el tipo de economía burguesa, la actividad de la sociedad es ciega y concreta, la del individuo abstracta y consciente” (*ibidem*: 234).

Con la problematización del valor de las percepciones Horkheimer se hace eco de una reflexión de época, no porque valide lo sensorial o el empirismo, sino porque percepción, sensibilidad, inconsciente, dimensiones

“otras” en relación con la reflexión se redescubren de modo problemático y no ajenas al proceso de conocimiento. En este sentido, cabe no sólo a Horkheimer sino a otros representantes de Frankfurt la sensibilidad con respecto a estas dimensiones. Como ya hemos mencionado, señalaba W. Benjamin en el texto que envió en 1935 a Horkheimer “donde quería fijar en una serie de reflexiones provisionales la signatura de la hora fatal del arte” (“La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, publicado en 1936”): “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural sino históricamente” (W. Benjamin, 1982: 23).

También para Marcuse hay una impronta histórica en la construcción de las sensibilidades. De esto da cuenta gran parte de su obra y llega, a nuestro entender, a un punto culminante en *El hombre unidimensional*. Se explaya en el estudio de las modalidades que pone en marcha incluso el sistema democrático para mantener su *statu quo*: en ese sistema se propende a un dominio técnico de la mente y la materia (Marcuse, 1984: 119). En el mencionado libro se describen minuciosamente los procesos de introyección de los proyectos con los cuales el capitalismo asegura su expansión hasta el ejercicio de crueldad con pueblos sojuzgados o adversarios de guerra. Marcuse hace referencia especial a la situación de la guerra de Vietnam y la crueldad asumida por los Estados Unidos.

Volviendo al desarrollo del texto de Horkheimer *Teoría tradicional y teoría crítica* no sólo se hace referencia en el párrafo mencionado a que la conciencia individual constituye una elaboración histórica, también la praxis social incluye el saber disponible y aplicado. Esta inclusión implica la presencia en el mundo de *razón y sistema*, ya validados. Las posibilidades clasificatorias, los modos cómo un individuo acepta algo y rechaza otras cosas, son resultado de prácticas donde algo de lo sistemático está incorporado, en este caso se trata de un modo cercano al modo de producción moderno:

“El modo cómo, al observar receptivamente, se separan y se reúnen fragmentos, cómo una cosas son pasadas por alto y otras son puestas de relieve, es resultado del modo de producción moderno en la misma medida en que la percepción de un hombre, perteneciente a cualquier tribu primitiva de cazadores y pescadores, es resultado de sus condiciones de existencia y, por supuesto, también del objeto. En relación con esto, la afirmación de que las herramientas serían prolongaciones de los órganos humanos podría invertirse diciendo que los órganos son también prolongaciones de los instrumentos” (M. Horkheimer, 1973a: 235).

Cabe preguntarse, no obstante, por qué la referencia a que “la actividad de la sociedad es ciega y concreta, la del individuo abstracta y consciente”: salvo un esfuerzo especial de reflexión el individuo percibe la realidad sensible como simple secuencia de hechos dentro de los ordenamientos conceptuales. En verdad, se trata, de últimas, de abstracciones. Señala Horkheimer: “Lo que un miembro de la sociedad industrial ve diariamente a su alrededor: casas, departamentos, fábricas, algodón, reses, seres humanos, y no sólo los cuerpos, sino también el movimiento en el que son percibidos desde trenes subterráneos, ascensores, automóviles o aviones, este mundo sensible lleva en sí mismo los rasgos del trabajo consciente, y la separación entre lo que pertenece a la naturaleza inconsciente y lo que es propio de la praxis social no puede ser llevada a cabo realmente. Aun allí donde se trate de la percepción de objetos naturales como tales, la naturalidad de éstos está determinada por el contraste con el mundo social y, en esa medida, es dependiente de él” (*ibidem*: 235). Sin embargo, el individuo, a simple vista, no percibe ese trasfondo –oscuro– constituido por un proceso que, en parte, se le oculta en la sociedad capitalista.

Horkheimer remonta su explicación a Kant quien en su *Crítica de la Razón Pura* explicaba que los fenómenos sensibles están ya formados por el sujeto trascendental –esto es, a través de una actividad racional– cuando son captados por la percepción y juzgados con conciencia. Si bien Kant no concebía a la realidad como producto del trabajo, comprendió que, detrás de la discrepancia entre hechos y teoría que el científico

experimenta en su actividad de especialista, yace una profunda unidad: *la subjetividad general de la cual dependería el conocer individual.*

Según Kant, esa subjetividad, concebida a partir de un principio trascendental, y a pesar de su racionalidad, posee siempre un lado oscuro. Horkheimer adhiere a esa idea de “oscuridad” pero la explica diciendo que “refleja la forma contradictoria de la actividad humana en la época moderna: por un lado la acción racional en el conjunto social, y, por otro, un sistema donde se les aparece el inútil sacrificio de fuerza de trabajo y de vidas humanas, guerras, miseria como una ‘fuerza natural inmutable’”.

Kant mantiene esta contradicción y no intenta resolverla. Hegel, en cambio, lo intenta, pero concede que su superación estaría en una esfera espiritual superior. Además, lo real sería producto del despliegue de ese espíritu y lo que se concreta en la realidad sería idéntico a éste. La razón abandona su posibilidad de “ser simplemente crítica” respecto de sí misma. En Hegel se torna afirmativa. Como sintetiza Horkheimer “la nebulosidad del sujeto universal, al que Kant afirma pero al que no puede caracterizar satisfactoriamente, es disipada por Hegel en cuanto pone al espíritu absoluto como lo eminentemente real”.

Frente a las contradicciones en la realidad, ante la impotencia para superarlas, Hegel propone esta solución que, al decir de Horkheimer sería una “personal declaración de paz con el mundo inhumano” (*ibidem*: 235). Valga la digresión, en este punto se marca un rasgo que constituye casi una impronta de los pensadores de la Escuela de Frankfurt: el modo del lenguaje. Las palabras recuperan cierto “ánima”, no son meros instrumentos para un fin demostrativo de verdad. Se mecen en vaivenes del propio elucubrar y adquieren el grosor cercano a la palabra poética. Son, por decir, palabras con especial densidad para conjugar el ejercicio de la crítica con la capacidad de dolerse en relación con lo inhumano. Tal vez lo que aparece en este Horkheimer sea lo menos explosivo o significativo con respecto al valor de las palabras en relación con otros textos del mismo autor. Como veremos las palabras adquieren corporeidad especial en Benjamin y Adorno.

Ahora bien, no es casualidad que, al referirse a Kant y Hegel, Horkheimer se detenga en razonamientos donde la palabra pesa. La lectura de ambos filósofos dejó una huella importante –en Horkheimer

especialmente, Kant—. Pero además, y esto queremos destacarlo, hay un reconocimiento hacia la última gran filosofía que valoró la reflexión teórica. Horkheimer señala, no sin dolor, cómo lo teórico, en el sentido de aparato conceptual reflexivo y vuelto sobre sí mismo, fue trasladándose a la preocupación por lo aplicado, no en el sentido de la preocupación social sino en el mero accionar de la razón instrumental:

“Se emplean menos energías en formar y hacer progresar la facultad de pensar prescindiendo de su forma de aplicación” (*ibidem*: 258).

La especialización, el reconocimiento de lo hipotético, la eliminación de las contradicciones, la necesidad permanente de confrontar con los “hechos”, pero tomando siempre un recorte puntual de realidad, todos estos elementos constituyen puntos nodales de la teoría tradicional.

Frente a este modo de pensar hay otro. Horkheimer lo incluye dentro de los “comportamientos” humanos. Se trata de una reflexión cuyo “objeto” es el conjunto social, no sus parcelas. No le interesa “mejorar” un aspecto parcial ni tornar más productiva una realidad. Más aún, categorías como “mejor, útil, adecuado, productivo se consideran sospechosas”. No acepta nada como natural. “Y reconoce que la razón no puede hacerse comprensible a sí misma mientras los hombres actúen como miembros de un organismo irracional.” Después de un desarrollo reflexivo vasto, con estas características Horkheimer presenta a la teoría crítica. Si la teoría tradicional era deudora de la división del trabajo y del peculiar lugar que el filósofo ocupa en ese esquema, la teoría crítica se opone a la profesionalización de la filosofía así como a las visiones parcializadas de la realidad.

El esfuerzo del pensamiento crítico es superar o suprimir la tensión entre la visión ordenadora de la realidad que tiene el científico y el ver comprometido del ciudadano, de suprimir la “oposición entre la conciencia de fines, la espontaneidad y la racionalidad esbozadas en el individuo y las relaciones del proceso de trabajo fundamentales para la sociedad”.

Insiste Horkheimer en que “si el actuar conforme a la razón es propio del hombre, la praxis social dada, que forma la existencia hasta en sus últimos detalles, es inhumana, y este carácter de inhumanidad repercute

en todo lo que se realiza en la sociedad” (*ibidem*: 242). Para el pensamiento crítico los individuos no son abstracciones o entes aislados, sino determinados, en sus relaciones reales con otros individuos y grupos, y en su relación crítica con una determinada clase y, por último, “en su trabajo mediado con la totalidad social y con la naturaleza”.

Una pregunta fundamental que se hace Horkheimer es ¿qué conexión existe entre el pensamiento crítico y la experiencia?

Para elaborar la respuesta da un rodeo histórico que permite comprender el lugar del pensar en el proceso de división del trabajo en la sociedad capitalista, cómo fue distribuido su excedente, al igual que otros, entre una pequeña elite. Cómo los hombres con su mismo trabajo renuevan lo que en modo creciente los esclaviza.

La teoría crítica extrae entonces de la *experiencia histórica* la necesidad y el interés de que la teoría pueda pensar una organización social racional. Horkheimer apela a Marx y Engels quienes imaginaron la transformación social a partir del interés que tendrá el proletariado por ser la clase más sojuzgada:

“En virtud de su situación en la sociedad moderna, el proletariado experimenta la relación entre un trabajo que pone en manos de los hombres, en la lucha de éstos con la naturaleza, medios cada vez más poderosos, y la continua renovación de una organización social caduca” (*ibidem*: 245).

Sin embargo, y esto constituye un aporte valiente dentro de la perspectiva de izquierda de la época, Horkheimer no ve en el proletariado de su tiempo los atisbos para engendrar transformación:

“...en esta sociedad tampoco la situación del proletariado constituye una garantía de conocimiento verdadero. Por más que el proletariado experimente en sí mismo el absurdo como continuidad y aumento de la miseria y la injusticia, la diferenciación de su estructura social, que también es estimulada por los sectores dominantes, y la oposición entre intereses personales e intereses de clase, que sólo en momentos

excepcionales se logra romper, impiden que esa conciencia se imponga de un modo inmediato” (*ibidem*: 246).

Además, si la teoría crítica sólo se centrara en la psicología de las masas o en la descripción de sus comportamientos dejaría de ser “crítica” para retrotraerse a ciencia tradicional especializada. Hay intelectuales, no obstante, que no se animan a un desarrollo crítico del comportamiento de las masas si al mismo tiempo se consideran progresistas. Horkheimer, es, en este sentido, muy claro:

“El intelectual que se limita a proclamar en actitud de extasiada veneración la fuerza creadora del proletariado, contentándose con adaptarse a él y glorificarlo, pasa por alto el hecho de que la renuncia al esfuerzo teórico –esfuerzo que él elude con la pasividad de su pensamiento– o la negativa a un eventual enfrentamiento con las masas –a la que podría llevarlo su propio pensamiento– vuelven a esas masas más ciegas y más débiles de lo que deberían ser” (*ibidem*: 246).

El propio pensamiento del intelectual, en tanto elemento crítico y propulsor, forma parte del desarrollo de las masas. En este sentido la teoría crítica también se plantea crítica de sí misma.

Pero corresponde un sinceramiento: la teoría crítica no tiene pretensión de monumento filosófico, expone más bien la experiencia de la negatividad en una búsqueda no disociadora de la reflexión y lo existencial, y en una tensión permanente entre la valoración del sentido, tal vez utópico de aquella razón que conllevaría libertad para la condición humana y la indagación, tal vez dramática, de los procesos por los cuales aquel dispositivo se tornó elemento de destrucción.<sup>14</sup>

14. Se suele vincular, no sin motivos, a las consideraciones de Horkheimer con los desarrollos de Weber en cuanto a la racionalización de la sociedad. Si bien hay presencia de esta perspectiva, el planteo de la tensión, así como la negación a la cosificación de la razón, marcan distancias importantes con el pensamiento weberiano, no sólo porque veladamente se lo critique sino porque en los intelectuales de Frankfurt hay un profundo esfuerzo por instalarse en otros andariveles con eje en la dialéctica.

## 2. EL PENSAR POÉTICO

“Quería comprender la esencia sin destilarla en automáticas operaciones ni contemplarla en dudoso éxtasis inmediato: adivinarla metódicamente partiendo de la configuración de elementos lejanos de la significatividad. El *acertijo es el modelo de su filosofía.*”

T. W. Adorno, “Caracterización de Walter Benjamin”.

Mientras los miembros del círculo interno del Instituto trabajaban casi en un sentido programático las claves de lo que se llamaría “teoría crítica”, otros no habían decidido su incorporación al mismo, como Adorno y Benjamin. Si bien habían colaborado con artículos para la revista que editaba el centro, Adorno decidió su incorporación hacia 1938 y Benjamin, en realidad, nunca llegó a incorporarse aun cuando fue aceptado como miembro y consiguió un estipendio del Instituto para realizar su trabajo sobre los pasajes de París y por sus publicaciones en la *Revista de Investigación Social*. Significativamente, Benjamin desarrollaría uno de los más originales métodos críticos en forma autónoma y cruzando perspectivas diferenciadas que dotaron de mucha riqueza a sus contribuciones. Sin embargo, este desarrollo se dio en principio por fuera del Instituto y sería a través de la incorporación de Adorno (que fue su discípulo) el modo en que el pensamiento de Benjamin tendría influencia sobre la Escuela.<sup>15</sup>

La historiografía suele distinguir tres momentos en la biografía intelectual de Benjamin que, a nuestro entender, se entrelazan aunque resuenen

15. Susan Buck-Morss (1981) sostiene en su pormenorizado estudio de la relación Benjamin-Adorno que la incorporación de este último significó un importante enriquecimiento para que el Instituto se abriera a perspectivas más amplias y menos “clásicas”. Y en esto resulta clave ubicar la importancia y originalidad de las inquietudes de Benjamin, sus reflexiones y su legado.



en alguna época más unos que otros. Se trata del momento “místico” –por influencia de Gershom Scholem (estudioso de la cábala)–; el del marxista militante –en contacto con Brecht y por amor a Asja Lacis–; el de su filosófica crítica del arte y los productos culturales –en diálogo con Adorno–. Estas relaciones, este triángulo en cuyos vértices pueden ubicarse Adorno, Scholem y Brecht, no pueden unificarse o sintetizarse ya que, a pesar de la amistad con Benjamin, los tres eran diferentes entre sí incluso en los temas por los que se vinculaban con él. Susan Buck-Morss (1995) propone otro camino para comprender a Benjamin y sus modos de “ver” el mundo. A partir del estudio de los manuscritos, bocetos y originales a incorporar en la monumental *Obra de los Pasajes* –proyecto inconcluso–, la investigadora sostiene que “El proyecto de los Pasajes desarrolla un método filosófico altamente original, qué podría ser descrito como la *diálctica de la mirada*”. Cada objeto encierra un pedazo de memoria e historia. Se trata de una “hermenéutica alternativa”, “que descansa en el poder interpretativo de imágenes que plantean concretamente asuntos conceptuales, con referencia al mundo exterior al texto...”.

Quizá no sea sencillo hacer una lectura de Benjamin atribuyendo a su obra un carácter unitario y menos aún en unas pocas páginas. Tampoco es posible ubicarlo al lado de ciertas perspectivas actuales, desarrolladas a la luz del debate modernidad-posmodernidad, sin aplanar su perspectiva. Un posible hilo conductor en este sentido se hallaría en el concepto de *experiencia*, cuya centralidad es indudable pero no necesariamente su continuidad en cuanto a la perspectiva que le imprime en distintos momentos. Desde muy temprano (1913) Benjamin se refiere a la experiencia, en parte ligada a la cuestión generacional y recuperando frente al burgués que se ha vuelto escéptico los nuevos espacios de experiencia que la juventud puede tener frente a la generación adulta. Posteriormente, en 1918 (según aduce Scholem) Benjamin escribió “Sobre el programa de la filosofía futura”; este texto da cuenta de su inserción en un clima de época en el que ha resurgido el pensamiento de Kant, al que le objetaba la construcción de un concepto pobre de experiencia, si bien Benjamin pretendía retener la rigurosidad de los fundamentos del conocimiento. En este sentido, el desafío o exigencia principal para la filosofía contemporánea

era “elaborar, dentro del sistema de pensamiento kantiano, los fundamentos epistemológicos de un concepto superior de experiencia” (1986: 9). Y agregaba: “Así pues, la tarea de la filosofía venidera puede concebirse como la de descubrir o crear un concepto de conocimiento que, mientras simultáneamente y en forma *excluyente* refiere al concepto de conocimiento a la conciencia trascendental, haga posible no sólo la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa. No se pretende decir que con ello ha de lograrse el conocimiento de Dios, pero sí que ha de hacerse posible su experiencia y la teoría que a Él se refiere.” Benjamin sostenía que la reducción de toda experiencia a la “experiencia científica”, que seguramente no había sido deseada por Kant con tanto énfasis, y la asociación del conocimiento con lo “matemático-mecánico”, podía transformarse y corregirse a través de la relación entre “el conocimiento y el lenguaje”. Un filosofía capaz de cumplir con este cometido daría lugar a la incorporación de un horizonte amplio en el concepto de experiencia, entre otras cosas, de una región suprema como la religión. En este marco, dicha filosofía sería designada como, o directamente ella misma sería, *teología*.

También está presente en la obra de Benjamin la memoria de la experiencia de la infancia. La Berlín de fines del siglo XIX, la vida de los niños que vivieron allí, la relación del niño con los objetos. Los recuerdos de infancia de Benjamin muestran la inquietante delicadeza con la que está teñido el contacto y la mirada sobre las cosas materiales que rodean al niño. El pupitre en el que se sentaba a su retorno de la escuela odiada, sus álbumes, sus sellos, los parques, el zoológico, las texturas de los papeles, el nombre de alguna compañera de estudios. Es el contacto de las manos y los ojos, de lo que para Benjamin es un niño con sus objetos, con series de cosas, con sus colecciones. Un niño entre otras cosas, pero centralmente un coleccionista. *Infancia en Berlín* es uno de los dos libros proustianos de Benjamin (el otro es *Calle de mano única*). Allí, la memoria involuntaria del adulto, su memoria poética, dota a los objetos infantiles del aura con que los niños perciben al mundo. En diferentes tramos la filosofía benjaminiana se parece más a la poesía (el *pensar poéticamente* al que se refirió Hannah Arendt) que al discurrir

reflexivo de la tradición filosófica alemana,<sup>16</sup> así como su crítica cultural guarda ciertos destellos de esoterismo y las experiencias vitales, afectivas, nutren y orientan su obra.

En la década del '20 la "experiencia" en Benjamin se recompone como concepto, en parte, debido a sus nuevas vinculaciones y vivencias. Por una parte, se vincula con el materialismo histórico y, por otra, su interés se vio interpelado por las experiencias vanguardistas francesas del movimiento surrealista. También en los años veinte traba amistad con Ernst Bloch, Theodor Adorno y Bertolt Brecht (este último hacia finales de la década); además viajó a Capri y a la Unión Soviética.<sup>17</sup> Su contacto con el marxismo es lo que probablemente reconduce el sentido de "experiencia" de lo místico a lo profano. Sin embargo, esta descripción es unilateral. Benjamin es, junto a Bloch, Kafka, Buber y Landauer, uno de esos intelectuales en los que se produce la "afinidad electiva" entre el mesianismo religioso y la utopía revolucionaria (ver M. Löwy, 1997). Precisamente, esta tensión, a la que no pretende renunciar, llevaba a Benjamin a encontrar los momentos productivos de los elementos "opuestos".

También en 1925 Benjamin intentó conseguir su habilitación para la Universidad de Frankfurt y, lo mismo le sucedería un poco más tarde a Adorno, no fue aceptado. Su presentación era la tesis *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origen del drama barroco alemán)* que publicó en 1928. Allí se trazó el concepto de "alegoría" para interpretar el drama barroco y, sin embargo, también resultaría sumamente rico (el contexto de escritura no es casual) para comprender el arte nuevo de las vanguardias. A diferencia del símbolo, que de algún modo remite a lo simbolizado (y es, por lo tanto, un procedimiento sustitutivo), la alegoría pone en contacto extremos entre

16. Se podría tal vez aproximar la hipótesis –adelantada en la introducción de este libro– de que el momento benjaminiano es el del estallido de esa tradición. Pero no se debería confundir con disolución o descrédito hacia ese pasado sino como un intento de volver a preguntas iniciales e iniciáticas, para lo cual resulta valioso el lenguaje poético. Como si las palabras se animaran y valieran por sí mismas.

17. En 1924, Benjamin conoció en Capri a Asja Lacis, directora de teatro y actriz rusa integrante de los grupos intelectuales revolucionarios. La relación junto a la imagen de la URSS que Benjamin se va forjando está relatada en el *Diario de Moscú*.

los que no hay conciliación, es decir, no da por resultado una síntesis. Elementos quitados de una totalidad –que en alguna medida es falsa apariencia de totalidad– son reunidos como fragmentos cuyo sentido no les viene dado por el contexto del que fueron arrancados. En efecto, el sentido de esta reconfiguración está ligado a la *intermitencia* que hallaría en la combinación de elementos heterogéneos del surrealismo provocando un *shock*, un efecto de sorpresa, que hace aparecer repentinamente como un relámpago recuerdos o anticipaciones que trastocan el horizonte de lo dado. Como escribiría más tarde en “Sobre el concepto de historia”: “La verdadera imagen del pretérito *pasa fugazmente*. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado”.

Todos estos elementos implicaban que Benjamin, antes que producir grandes rupturas entre un momento de su pensamiento y otro, se desplaza y hace despliegues en diversos sentidos, monta un elemento junto a otro, procede reconfigurando. De este modo aquella inquietud en torno a la experiencia, en el caso del idealismo sería redimida como “experiencia histórica” a través del materialismo y en el de la experiencia religiosa se tornaría mundana como “iluminación profana”. En su análisis del surrealismo, esa “instantánea de la inteligencia europea”, había afirmado Benjamin que “la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria” (1980: 46). Los surrealistas lograban estas iluminaciones al dislocar la percepción, al reunir de modo insospechado elementos dispares que hacían saltar lo dado, que podían provocar un *shock*.

En este marco también está planteada su elaboración en torno al conocimiento: “Subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (*ibidem*: 58). Y en este sentido no sólo redime lo cotidiano poniendo en el centro aquello que otras formas de pensamiento considerarían un dato banal

—alrededor del cual Benjamin construye constelaciones— sino que también redime al pasado que ha sido sepultado y a las voces que han sido acalladas; en síntesis, hace justicia respecto de ellas. Cada objeto es redescubierto en lo que alberga de enigmático. Así llega Benjamin a esta reflexión irónicamente extrema: “Una filosofía que no incluya la posibilidad de adivinar a partir de la borra del café y que no pueda explicar esto, no puede ser una verdadera filosofía”.

Benjamin, como Brecht, se vale del efecto de extrañamiento. Con una particularidad: logra distanciamiento a través de excesiva y, a veces, hiperbólica cercanía. ¿Es una mirada comparable a la de la cámara fotográfica? De modo espontáneo el lector de Benjamin puede hacer estas comparaciones ya que hay páginas de sus textos dedicadas al filme y a la fotografía. Se trata de una mirada micrológica, de modos de poner en escena y lograr, hasta en pequeños recortes de realidad bajo la lupa, la lectura de contradicciones, procesos históricos, radiografía del pasado inscripta en el presente, y quizás, también por eso mismo, modos de conocer antes la marcha de las sociedades, de prever futuro. Creemos que este aspecto microdialéctico fue poco reconocido por la crítica, porque se ha tendido a “encasillar” a Benjamin en alguno de los diferentes climas de época, cosmovisiones más o menos vigentes y núcleos conceptuales forjados para sustentarlas. Entonces se desarrollaron las ideas del Benjamin místico, marxista, antipositivista, idealista. Poco difundido o endiosado según las circunstancias.

Las originales concepciones de Benjamin tendrían desde temprano un importante eco en las posiciones de Adorno con quien mantuvo un importante intercambio intelectual atravesado por fuertes instancias de debate. Este debate ha quedado reducido a una serie de posiciones presentadas de modo esquemático y muchas veces no se da cuenta de su riqueza.<sup>18</sup> Benjamin y

18. El debate Benjamin-Adorno ha sido expuesto de modo minucioso por Susan Buck-Morss en *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Es sumamente complejo ofrecer una mirada sintética sin caer en el esquematismo. Remitimos a esta obra para profundizar sobre los diferentes aspectos del mismo.

Adorno se habían conocido a principios de la década del veinte. Hacia 1929 tuvieron un encuentro en el pequeño pueblo de Königstein, que luego ambos enfatizarían por su importancia y del que además participaron Asja Lacin, Max Horkheimer y Gretel Karplus. Fue en esa oportunidad cuando Benjamin hizo conocer a su amigo Adorno extractos de su ambicioso y original proyecto del *Passagenarbeit*, cuya intención materialista no dejaba de tener afinidades con sus posiciones previas, por ejemplo el *Trauerspiel*, Adorno se sintió sumamente atraído por la perspectiva de Benjamin y sintió que compartía un programa teórico con él. En 1931, cuando ingresó a la Universidad de Frankfurt como profesor, en su conferencia inaugural (“Actualidad de la filosofía”), Adorno puso en juego una serie de cuestionamientos y posiciones en las que la afinidad con Benjamin era más que evidente. “Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico –afirmaba Adorno–, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento.” Precisamente, la realidad sólo se presentaba como total como instancia para la polémica “mientras únicamente en vestigios y escombros perdura la esperanza de que alguna vez llegue a ser una realidad correcta y justa” (1991: 73). No sólo aparecía esta distancia con las pretensiones totalizadoras; también Adorno refería –incluyendo citas de Benjamin– a un conjunto de conceptos tales como “constelación”, “iluminación”, “imágenes históricas”, “relámpago”, “enigma”... El objetivo era irrumpir en lo pequeño y lo fragmentario para que saltaran “las medidas de lo meramente existente”. Este texto ponía las claves de un enfoque dialéctico y materialista que sería en principio “lógica de la desintegración”, luego “ciencia melancólica”, y más tarde “dialéctica negativa”, pero que marcaba el inicio de un recorrido con un enfoque que acompañaría a Adorno en el conjunto de sus reflexiones posteriores.

Benjamin no abandonaría su inquietud por los fenómenos estéticos, a los que no considera desvinculados de los procesos histórico-sociales. Particularmente, además de sus análisis sobre la literatura, resultan sumamente pioneras sus reflexiones sobre la fotografía<sup>19</sup> y el cine, puestos no

19. Abordamos la perspectiva de Benjamin sobre la fotografía, el aura y la mirada en el Capítulo IV.

en la clave de una mera innovación técnica sino en la de una fuerte implicación entre los cambios históricos y las transformaciones de la sensibilidad, pero sin caer en los reduccionismos que deducían los cambios de la superestructura a partir de determinaciones puramente externas a la misma. “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” son textos sumamente representativos. Éstos fueron también, especialmente el segundo, los que se transformarían en objeto de crítica de su colega Adorno, particularmente en lo que de esos textos percibía se alejaba de aquel programa común originado en Königstein, pero también, al mismo tiempo, en lo que el pensamiento de Benjamin manifestaba de afinidad con Bertolt Brecht. El caso de “La obra de arte,..” en el que Benjamin planteaba un nuevo modo del arte, al ser técnicamente reproducido, una de cuyas claves sería el “atrofiamiento” del aura de la obra, despertó posiciones encontradas en tres de sus amigos: Scholem lo caracterizó como demasiado marxista; Brecht escribió que era pura mística; Adorno lo encontró muy brechtiano y ligado a un materialismo simplificado. Por momentos la tensión entre Benjamin y Adorno era no tanto teórica –plano en el que compartían muchas orientaciones– sino política, ya que Adorno no aceptaría la apelación a un sujeto colectivo revolucionario para validar el método dialéctico y materialista.

Hacia 1935 ya se concretaban los tiempos de riesgo para vivir en Europa. Pero Benjamin se resistiría casi hasta el final (1940) a la idea de abandonar no sólo el continente, sino los frentes que se debían defender. Además, venía trabajando con interrupciones en la idea de una gran obra sobre los Pasajes de París. En verdad, y al decir de sus biógrafos (B. Witte, 1990) parecía esbozarse también la experiencia de transformaciones internas donde ganaba margen el pensador dialéctico y su peculiar visualización del “fetichismo de la mercancía”. O la necesidad de soñar futuro donde se concretaran transformaciones sociales. De este itinerario surge, entre otros escritos, el esbozo de libro denominado *París, capital del siglo XIX*. Iba a tener seis capítulos: I. Fourier o los pasajes, II. Daguerre o los panoramas, III. Grandville o las exposiciones mundiales, IV. Luis Felipe o los interiores, V. Baudelaire o las calles de París, VI. Haussmann o las barricadas. Rasgos del París pasado en el presente, explicaciones sobre el

sentido de los monumentos de la modernidad, la función de las exposiciones mundiales en el capitalismo, el valor de los espacios interiores como refugio para la vida privada del burgués, los recuerdos de la Comuna o París desde la poesía lírica están bocetados en el texto. Pero no son pinceladas costumbristas, ni reflexión sociológica. Benjamin ve rasgos esenciales de París y de la cultura contemporánea. Los ojos del siglo pasado formaron parte de las obsesiones centrales de la obra benjaminiana. La inacabada *Obra de los Pasajes* sería eso: una inmersión en el siglo XX desde el pedestal del siglo XIX.

Nuevamente, como en otros textos, aparecen los rasgos de la mirada micrológica. Con un agregado del que los críticos hicieron mención abundante: la técnica del montaje. A Adorno le preocupaba el sentido de la incorporación de esta técnica. Muchos años después de la muerte de Benjamin, Adorno le escribía a Horkheimer sobre las dificultades que había tenido con el texto del libro los Pasajes. Era 1949: “Durante el verano pasado trabajé con el material de la manera más puntillosa y surgieron entonces algunos problemas (...) El más significativo es la extraordinaria restricción en la formulación de pensamientos teóricos en comparación con el enorme tesoro de citas y extractos. Esto se aplica en parte por la idea (ya problemática para mí) que se formula explícitamente en un lugar del trabajo como puro ‘montaje’, es decir como creación a partir de la yuxtaposición de citas, de modo que la teoría surja de allí sin la necesidad de ser insertada como interpretación”. Precisamente en los textos que llevaba consigo para su obra central, Benjamin explicaba su método de trabajo: “Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos”. Susan Buck-Morss sintetiza el pensar benjaminiano, refiriéndose a la obra inconclusa, con estas palabras: “Con el *Passagen-Werk* Benjamin intentaba una representación gráfica concreta de la verdad, en la que las imágenes históricas volvieran visibles las ideas filosóficas. En ellas, la historia atravesaba el corazón de la verdad sin proporcionar un marco totalizador”.

Benjamin que, como se dijo, se resistió a abandonar Europa e incluso fue llevado a un campo de trabajadores, consiguió en 1940 a través de



Horkheimer el visado para Estados Unidos. Luego del fracasado intento de huir por los Pirineos se quitó la vida en Port-Bou ingiriendo una fuerte dosis de morfina. El informe en torno a su muerte mencionaba sus efectos personales que tal vez lo retratan (un poco como el coleccionista) y que consistían en un “portafolios de cuero del tipo utilizado por los hombres de negocios, un reloj de hombre, una pipa, seis fotografías, una fotografía de rayos X (radiografía), anteojos, varias cartas, periódicos y otros pocos papeles, cuyo contenido no está registrado, así como algo de dinero” (en Buck-Morss, 1995). Benjamin había solicitado en una carta a uno de sus acompañantes en la huida: “transmita mis pensamientos a mi amigo Adorno”. Hannah Arendt pasó unos meses después por Port-Bou y entregó los papeles póstumos a Adorno. Allí estaba un manuscrito conocido luego como “Tesis de filosofía de la historia”, aunque Benjamin lo había titulado “Sobre el concepto de historia”. Texto fragmentario y enigmático en algún sentido, pero con la fuerte convergencia de materialismo y teología secularizada que habían acompañado a Benjamin durante buena parte de sus elaboraciones teóricas. También era evidente un giro, ya que había estallado la guerra y se había producido el pacto entre la Alemania nazi y la Unión Soviética stalinista.

Horkheimer y Adorno descubrieron allí muchas afinidades en relación a sus propias posiciones. Entre otras cosas, Benjamin, que había resultado víctima de la nueva barbarie que asolaba a Europa, trabajaba allí sobre la dialéctica cultura-barbarie y revelaba que el progreso era también una catástrofe, tópicos de notoria convergencia con la *Dialéctica del Iluminismo* que ambos escribieron.<sup>20</sup> En la tesis IX dice: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Su ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. El ángel de la historia ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre

20. Abordamos los diferentes tramos de este texto, al que hemos otorgado por su importancia un lugar central, en el Capítulo III.

ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha encerrado en sus alas y es tan fuerte que ya no puede plegarla. Esa tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Esta tempestad es lo que llamamos progreso*” (1995: 54). Progreso que había sido concebido como el de “la humanidad misma” y como “incesante” aun cuando todos estos rasgos eran controvertibles. “La representación de un progreso del género humano en la historia no puede ser disociada de la representación de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de esa marcha tiene que constituir la base de la crítica a la representación del progreso en absoluto.” Ese *continuum* de la historia tiene su contracara en la esperanza mesiánica, en la *discontinuidad*, instante en el que lo que ha sido soslayado y oprimido puede ser redimido.

Los tiempos de esperanza en las posibilidades revolucionarias del proletariado ya no eran los del presente, aunque Benjamin no eliminaría de sus reflexiones al sujeto colectivo que podría hacer el salto dialéctico en la historia. De todas formas, aquel presente más bien era un “instante de peligro”. Del mismo modo en que Horkheimer había advertido en “Teoría tradicional y teoría crítica” sobre la posibilidad de que una clase sea corrompida aun cuando por su situación esté orientada hacia la verdad, Benjamin advertía en la tesis XI: “Nada hay que haya corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la opinión de que ella nadaba a favor de la corriente. El desarrollo técnico era para ella como el empuje del torrente con el cual creía estar nadando. De allí no había más que un paso a la ilusión de que el trabajo fabril, que se hallaba en la corriente del progreso técnico, representaba [por sí sólo] una acción política”. Arremetía además contra el concepto del trabajo que un marxismo vulgar había consagrado como explotación de la naturaleza y opuesto con ingenuidad a la explotación del proletariado. El riesgo al que conducía era la tendencia a percibir sólo “los progresos de la dominación de la naturaleza, y no los retrocesos de la sociedad”. De ahí que, incluso a contrapelo de Marx, Benjamin había escrito en un borrador de las tesis: “Marx dice que las revoluciones

son la locomotora de la historia universal. Pero tal vez ocurre con esto algo enteramente distinto. Tal vez las revoluciones son el gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren”.

Benjamin, distanciado explícitamente de la exigencia positivista de dar cuenta del pasado tal como fue (por ejemplo, Ranke), proporciona un modo de constituirlo desde el presente como crítica de ese mismo presente. “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa poder apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. Al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como ésta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante de peligro. (...) Sólo tiene el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza *aquel* historiador que esté traspasado por {la idea de que} tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.” En esto, la historiografía materialista se diferenciaba de toda otra, ya que no intentaba llenar el tiempo vacío de la historia con la mera sumatoria de hechos, ni brindaba una “imagen eterna” del pasado. Al contrario, el materialismo histórico –decía en la tesis XVII– posibilitaba un “procedimiento constructivo” diferente: “Al pensar no sólo le pertenece el movimiento de los pensamientos, sino también su interrupción. Cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un *shock*, por el cual cristaliza él como mónada. (...) En esta estructura reconoce el signo de una interrupción mesiánica del acontecer o, dicho de otra suerte, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (*ibidem*: 63-64).

Benjamin señalaba –en un apéndice a las tesis– que la experiencia del tiempo para los adivinos que intentaban encontrar en él lo que escondía, seguramente no era la de un vacío ni la de la homogeneidad. A los judíos les estaba prohibido indagar sobre lo que vendría, sobre el futuro, ya que estaban orientados a la remembranza y esto los desencantaba del mismo; aunque “no por ello el futuro se les volvía un tiempo homogéneo y vacío a los judíos. Pues en él cada segundo era la pequeña puerta por donde podía entrar el Mesías”. No se trata de un simple vuelco místico: la esperanza de Benjamin había sido puesta en los desesperanzados, y en su

teología secularizada la redención no era una cuestión “antimaterial y extramundana” (Buck-Morss, 1995).

Las tesis de Benjamin, como el conjunto de su obra, han pasado a formar parte de nuestro acervo para el pensamiento crítico. Pero quizá debería evitarse la injusticia de neutralizarlas como un componente del patrimonio cultural que, él mismo señalaba, tiene una “procedencia en la que no se puede pensar sin espanto”. “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie”, exponía Benjamin con toda crudeza. Sus tesis, que habían sido iluminadoras para advertir el “instante del peligro”, quizá quedan como testimonio de esa dialéctica. El propio itinerario de las mismas, su intento de preservarlas a toda costa, son también testimonio del dolor humano. Documento de cultura que nos abre el camino a un nuevo modo de la crítica, documento de la barbarie que le impulsó a sacrificar su vida, que le arrojó hacia un abrupto final.

### CAPÍTULO III

## LOS '40. EL EXILIO. DIALÉCTICA DEL ILUMINISMO

### 1. INTRODUCCIÓN

Ya había muerto Benjamin (1940), el exilio mostraba otros escenarios, las crueldades del nazismo y de la guerra aparecían en toda su desnudez. Era la década del '40. Erich Fromm, Herbert Marcuse, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock desarrollaban diferentes actividades académicas en los Estados Unidos: Universidad de Columbia, Instituto de Investigación Social con sede en dicha Universidad en Nueva York, asesoramiento al *Office of War Information*,<sup>21</sup> etc. Horkheimer y Adorno se habían negado a ser asesores *gubernamentales*, no así los restantes miembros del Instituto que había nacido en Frankfurt y ahora transcurría en Nueva York a la espera de poder retornar a Europa. Usaban la lengua alemana en sus escritos, no se alejaron sino más bien profundizaron en el exilio acerca de los motivos del totalitarismo.

Como parte de ese intenso trabajo reflexivo, Horkheimer y Adorno escribieron *Dialéctica del Iluminismo. Fragmentos filosóficos*, publicado

21. Durante la Segunda Guerra Mundial Marcuse, en el exilio, trabajó para el *Office of Strategic Service*; su actividad principal consistía en "identificar aquellos grupos de la Alemania fascista que habían contribuido a su auge económico" (L. Löwenthal, 1993) así, como Löwenthal para el *Bureau of Overseas Intelligence*, más específicamente para estudiar el impacto en el exterior de la emisora *Voice of America*.

primero en Los Ángeles, California, en 1944 y con el agregado de la última tesis de los “Elementos del antisemitismo”, en 1947.

Aunque en el Prólogo, y de modo reiterado, se habla de fragmentos, existe la preocupación por hacer explícito el plan de la obra, que, según anuncian en este comienzo, consta de la siguientes partes:

I. Capítulo dedicado al concepto de Iluminismo, donde se pone en juego la dialéctica mito/iluminismo. La explicación se despliega en dos *excursus* sobre temas “concretos” particulares:

- la significación de las experiencias de *sacrificio* y *renuncia* en Odiseo;
- el itinerario desde el dominio y control de lo “natural” hasta la “naturalidad ciega” que nivela todos los contrastes y no pone reparos a la amoralidad más absoluta. Lo que la moral burguesa intentó controlar había ya estallado en toda su desnudez. Sade y Nietzsche, en sus obras, transparentaban lo oculto bajo los mantos del orden social existente. Tal impudicia llegará a su expresión más cruel en los campos de concentración.

II. Capítulo sobre la *industria cultural* donde despliegan el trayecto del Iluminismo a la ideología, esbozado en las expresiones del cine y la radio.<sup>22</sup> Anticipan que tratarán dos ejes motivo de crítica: el cálculo de efectos y la técnica.

Este capítulo constituye uno de los más divulgados del libro, a tal punto que durante décadas cobró cierta riesgosa autonomía. En América Latina existió la tendencia universitaria a darlo como texto único en “representación” de las ideas del núcleo inicial del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, lo cual redundó en reduccionismos que, como veremos más adelante –capítulo VI– negaron la dialéctica en la que el texto estaba inscripto. Quizás, la interpretación latinoamericana no haya sido muy diferente de la interpretación europea de los ’60-’70. *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, resulta ejemplo claro de este reduccionismo.

22. Recordemos que se trata de la década del '40 y que todavía la TV estaba en estudio y era experimental.

III. En este capítulo los autores trabajan “Elementos del antisemitismo” y en el Prólogo lo anuncian como la explicación del recorrido que va desde la “sociedad iluminada” a la barbarie nazi. También, en este caso, despliegan la explicación en una dialéctica cuyo recorrido no se limita a referirse a un líder carismático, sino a detectar los gérmenes del antisemitismo en la misma “razón dominante” que intenta plasmar el mundo a su imagen.

IV. En la última parte sostienen que van a ensayar una suerte de Antropología Dialéctica, una narrativa de final abierto configurada con “apuntes y esbozos”.

Entre las preocupaciones centrales presentes en el mismo Prólogo, una adquiere especial significación: si el Iluminismo estuvo fuertemente unido a la concepción de la libertad, su despliegue histórico parece haber realizado más las esperanzas de formas que conducen al sojuzgamiento, a la servidumbre, a la anulación de la libertad.

Individuo, razón crítica y libertad se conjugaban no sólo como aspiraciones posibles sino, en parte, como realizaciones. Sin embargo, los totalitarismos europeos de los años '30 ponían en evidencia, y en el mismo centro de Europa, que las masas habían hecho sucumbir al “individuo” así como la barbarie nazi se burlaba de razón y libertad.

## 2. TRAYECTORIA DEL ILUMINISMO

El capítulo “Concepto de Iluminismo”, aunque se desarrolla en un haz de temas y casos, está atravesado por una tesis central: el miedo a alejarse de los “hechos” devoró al iluminismo. Más aún, al conformarse con lo “real” el iluminismo remitió la utopía a las sombras y avanzó en la prohibición del pensamiento negativo, es decir del pensamiento crítico. Tal eliminación de la reflexión prohibió concomitantemente la libertad.

Para desarrollar esta tesis Horkheimer y Adorno remiten a la experiencia de la historias de las ideas<sup>23</sup> y a lo que el iluminismo interpretó de esa historia:

Entre los griegos, el pasaje del mito al logos implicó también poner en categorías abstractas aspectos del orden de la naturaleza a los que ya antes se había nombrado como dioses: Ocnos, Perséfone, etc. Para el iluminismo los mitos eran expresión del carácter antropocéntrico que distingue a las prácticas humanas: a lo que no conocen, los hombres le otorgan significado a partir de su propia experiencia: “Lo sobrenatural, espíritus y demonios, serían imágenes reflejas de los hombres, que se dejaban asustar por la naturaleza. Las diversas figuras míticas son todas reducibles, según el iluminismo, al mismo denominador común, es decir, al sujeto” (1971: 19).

Esta interpretación acerca de la actividad humana, que, frente al desconocimiento sobre la naturaleza, proyecta su imagen y así conjura sus miedos, en el devenir del iluminismo –según Horkheimer y Adorno– ha producido traslados y reduccionismos. Fue concepción iluminista, de últimas, la creencia en que lo cognoscible era sólo actividad del sujeto cognoscente, quien tenía como meta conocer para ejercer controles. Pero en esa perspectiva –como se verá más adelante– facilitó el camino para la represión y descalificación de todo lo que no entrara en sus cánones. Si el “programa” del iluminismo tenía por objetivo quitar el miedo a la naturaleza y liberarnos de la magia a través del conocimiento científico, esto no sólo no se realizó sino que, a la vez, se avaló un proceso por el cual se reducía la promesa científica a mera técnica. De esta manera, se le quitó a la ciencia su elemento reflexivo y crítico. Cuando la ciencia deja de reflexionar sobre sí misma inicia un proceso por el cual tiende a imponer verdades en relación con una “naturaleza” a la que supuestamente habría que domesticar. De ahí la imagen que desarrollan Horkheimer y Adorno

23. Queremos poner énfasis en la idea de experiencia histórica como lo que los hombres, en su peculiar situación de clase y cultura, han experimentado en la historia, no a los hechos contados ni a narraciones en tramas literarias.



acerca de que no hubo “felices bodas” entre el intelecto y la “naturaleza de las cosas”. Paradigmático en este sentido resultaría F. Bacon “el padre de la filosofía experimental”.<sup>24</sup> Como señalan los filósofos: según esta concepción, “Lo que no se adapta al criterio del cálculo y de la utilidad es, a los ojos del iluminismo, sospechoso”.

Siguiendo el razonamiento de Bacon habría que decir que el camino hacia la verdad halla su expresión más valiosa en términos matemáticos. Pero, mirada desde otra perspectiva, la realidad, convertida en cifras, es violentada y reducida como la acción de dominio que se ejerce sobre la naturaleza. Sobre las expresiones de Adorno en contra del pensamiento “matemático” se han hecho conjeturas acerca de la aversión de este pensador hacia tal disciplina. Convalidar tal perspectiva resulta un tanto unilateral y un camino, a nuestro entender, poco feliz para comprender la reflexión adorniana. El itinerario crítico que señalan no sólo Adorno sino Horkheimer y Marcuse (1967) desde la ruptura, en relación con los mitos, hasta el estrechamiento de la realidad a fórmula matemática ya forma parte de la historia del pensamiento contemporáneo. En verdad, lo innegablemente meritorio de estos pensadores apunta en forma doble a denunciar a la cifra convertida en mito y a intentar comprender esta operación en sus constelaciones sociohistóricas.

Según Horkheimer y Adorno, el afán por develar todo misterio, actitud propia de la ciencia, liquidó la magia y el animismo pero igualó sin piedad al “animal totémico”, a los “sueños del visionario” y a “lo absoluto”. Tal homogeneización es desbrozada minuciosamente. El método —si es que se puede utilizar esta palabra— con el que estos pensadores despliegan su razonamiento revela rigor, al no querer anquilosarse en un concepto sin dar cuenta de que fue concebido. Rigurosamente, cada vez que

24. Recordemos que Francis Bacon (1561-1626) había nacido en Londres y estudiado en Cambridge. En su famosa obra *Novum Organum* procedió a criticar la sabiduría antigua y medieval que llevaría al conocimiento de cosas “invisibles” y a la adoración de ídolos que obstruirían el camino a la verdadera ciencia. En ese camino sancionó también las premisas de una nueva filosofía. Sus premisas no debían ser buscadas en la organización silogística sino que adquirirían visos de verdad sólo al confrontarse con la experiencia.

aseveran, expresan igualmente tanto la tensión como el por qué cuestionan a lo contrario de tal aseveración. En este sentido, no reconocer las diferencias entre los tres ejemplos mencionados resulta inconcebible para los autores. Así señalan: “En su itinerario hacia la nueva ciencia los hombres renuncian al significado. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad”. La noción de causa –según los autores– al menos recurría problemáticamente a alguna idea de causa última, principio. Esta disolución de la noción de “causa” da cuenta de hasta qué punto el iluminismo “persiguió como superstición la pretensión de verdad de los universales”. Y extendió de modo autoritario la concepción de que “lo que no se adapta al criterio del cálculo y la utilidad es, a los ojos del iluminismo, sospechoso”.

Para dar cuenta de hasta qué punto este pensar ha dado lugar a reduccionismos, los autores desarrollan las diferentes características y valores que asumieron las divinidades en la Antigüedad, tanto el proceso de su constitución como las diferencias en el interior de esos procesos: en la Grecia preclásica, por ejemplo, la divinidad hecha individuo era personificación de un elemento. En cambio, las divinidades olímpicas no eran ya directamente idénticas a los elementos, sino que los simbolizaban. Explican Horkheimer y Adorno que los dioses, en los textos homéricos, se separan de los elementos como esencias y que, ya en Platón, lo absoluto se desplaza hacia el “logos”. Sin embargo el iluminismo tiende –como señalamos– a una lectura igualadora de estas diversas concepciones. Ve, por ejemplo, en los universales platónicos superstición, resabio de antiguas fuerzas y no intento de verdad.

Horkheimer y Adorno, al analizar los procesos de simplificación del iluminismo terminan por sostener que en tal metodología existen semejanzas con la disposición del dictador: “...el dictador sabe cuál es la medida en que puede manipular a los hombres”. Y el científico –señalan estos pensadores– conoce las cosas en la medida en que puede convertirlas en algo “para él”.

Resulta particularmente interesante el señalamiento que realizan en relación con los portadores del acto de magia. A diferencia del científico, que se pone como sujeto del saber e ilumina supuestamente un objeto, el

magos y los chamáns se mimetizaban –a veces con máscaras– con diversos espíritus, no se constituían en sujetos poseedores de poder que confieren a los otros (sujetos u objetos) una verdad, un sentido. El científico, en cambio, sí cree que su identidad no puede perderse en la identificación con otro. Pero, a la vez, se desarrolla un proceso muy especial por el cual la acción del sujeto científico, otorgador de sentido, se posee a sí mismo como “máscara impenetrable”. En la magia hay sustituciones específicas –ofrecer en sacrificio la cierva por la hija o el cordero por el primogénito–. En la ciencia no hay sustituibilidad específica, no hay “la unicidad del elegido”. “Las múltiples afinidades entre lo que existe son anuladas por la relación única entre el sujeto que da sentido y el objeto privado de éste, entre el significado racional y el portador accidental de dicho significado”. Incluso Horkheimer y Adorno cuestionan a Freud cuando éste sostiene que la ambición de la magia es el dominio del mundo. Los autores concluyen que, en verdad, esta ambición ha sido de la ciencia. Y no adscriben a la idea de separación tajante entre mito e iluminismo así como entre magia y ciencia. Parte de esta temática es desarrollada por S. Freud en “Tótem y Tabú”, cuatro ensayos de 1912-13 donde estudia el vínculo entre “la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos”. En una parte de dicho texto Freud asocia el animismo a la omnipotencia en el dominio del mundo:

“Si aceptamos la evolución (...) de las concepciones humanas del mundo, según la cual la fase *animista* fue sustituida por la *religiosa*, y ésta, a su vez, por la *científica*, nos será también fácil seguir la evolución de la ‘omnipotencia de las ideas’ a través de estas fases. En la fase animista se atribuye al hombre a sí mismo la omnipotencia; en la religiosa, la cede a sus dioses, sin renunciar de todos modos seriamente a ella, pues se reserva el poder de influir sobre los dioses, de manera de hacerlos actuar conforme a sus deseos. En la concepción científica del mundo no existe ya lugar para la omnipotencia del hombre, el cual ha reconocido su pequeñez y se ha resignado a la muerte y sometido a todas las demás necesidades naturales” (S. Freud, *Obras completas*, 1973, tomo II: 1803).

La concepción de la *Dialéctica del Iluminismo* si bien reconoce fases en las que se fueron transformando las cosmovisiones humanas, instala a los sujetos en una perspectiva donde la individuación, por ejemplo en las culturas con predominio de la magia, es diferente de lo planteado por Freud. Es el ser humano entre y con la naturaleza en el mundo animista y no frente a ella.

Entre las metas del iluminismo se ha destacado el intento de destrucción de lo inconmensurable y también de lo particular de cada hombre. Tal actitud propicia una paradoja fundamental: el iluminismo promete la realización del individuo y vuelve a la horda para cuya concreción bastaría observar a los grupos nazis.

En su camino de ascenso el iluminismo obliga a los hombres a la conformidad con lo “real” (de ahí el cuestionamiento a lo inconmensurable; según este razonamiento todo se debería poder mensurar). Cabría entonces preguntarse qué efecto produce esa conformidad. Por lo pronto Horkheimer y Adorno responden con una imagen que reiteran en todo el texto: de ese modo se propicia *la muerte de la esperanza*. Ya habían mencionado las limitaciones del atenerse a los “hechos”, luego se refieren a los efectos de la sustituibilidad que van dejando a un lado contenidos, naturaleza, particularidad. Un componente coherente con el itinerario del iluminismo y el atenerse a los hechos sería la “humana capacidad de abstraer”. Para Horkheimer y Adorno: “Bajo el dominio nivelador de lo abstracto, que vuelve todo repetible en la naturaleza, y de la industria, para la cual lo anterior prepara, los liberados mismos terminaron por convertirse en esa ‘tropa’ en la cual Hegel señaló los resultados del iluminismo”.

¿Cómo se produce y generaliza la abstracción?

Se funda en la separación sujeto/objeto, y esta disposición es, a la vez, heredera de la división entre quien transforma directamente el objeto y el amo que da las órdenes. Los autores sostienen que con el fin del nomadismo y con la propiedad estable “dominio y trabajo” se separan: el señor dirige desde lejos y sus esclavos velan por sus tierras —como veremos, el ejemplo paradigmático al que aluden es Odiseo—. Así: “...la Universalidad de las ideas, desarrollada por la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se levanta sobre la base del dominio real”.

Cuando lo válido era la magia, la sustitución específica mantenía la singularidad de cada particular. Cuando ese “precario” mundo de representaciones fue a la vez sustituido por la unidad conceptual, se desplegó un nuevo ordenamiento “organizado por los libres” (y no por los esclavos) y con eje “en el comando” (o sea el control). Con esta configuración el mundo se ha ordenado según algunos cánones y con ellos se tiende a identificar toda la verdad. Se cercena no sólo la magia mimética –considerada superstición– sino todo otro conocimiento sobre el objeto, sobre todo si trasciende el ámbito de la experiencia. Para dar cuenta de este proceso Horkheimer y Adorno recuerdan la noción de “mana”: “todo aquello que resulta desconocido, extraño, todo aquello que trasciende el ámbito de la experiencia”.

Para el hombre primitivo lo sobrenatural no es un espíritu opuesto a lo material sino que en lo natural aparece una complejidad inexplicable, una suerte de “superpotencia real de la naturaleza en las débiles almas de los salvajes”. Entonces, y aquí Horkheimer y Adorno intentan una recuperación desde el lenguaje, “...la lengua expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra cosa además de lo que es, idéntica y no idéntica (...) Mediante la divinidad, el lenguaje se convierte de tautología en lenguaje” (M. Horkheimer y T. Adorno, 1971: 31).

Importa muy especialmente este sentido dado al lenguaje. Nos atreveríamos a decir que gran parte de la reflexión filosófica, en especial de Adorno, tendería a desplegarse con este modo del lenguaje (aquel que intenta encerrar lo lineal-instrumental y lo inefable, o el *designatum* y el designio).

Lo no explicable en la naturaleza, ese mana se ha interpretado como mero animismo, proyección de la subjetividad humana. Pero a los autores no les basta tal interpretación psicologista. Para ellos “mana, el espíritu que mueve la naturaleza no es una proyección sino el eco de la superpotencia real de la naturaleza”, como ya se ha dicho.

Pero el proceso del iluminismo –con importantes antecedentes en el mito– niega esa duplicidad del lenguaje y lo considera válido sólo para “denominar”, al tiempo que todo lo natural es expurgado y puesto en los andariveles del orden. El hombre tiene la ilusión de haberse liberado del

terror cuando ya no queda nada desconocido. La ciencia explora sin límites el Universo. El iluminismo –según Horkheimer y Adorno– constituye la angustia mítica vuelta radical. Todo debe permanecer adentro de su orden igual y eterno. En este sentido también el lenguaje debe “pulirse” de ambigüedades. “Con la precisa separación entre ciencia y poesía la división del trabajo (...) se extiende al lenguaje. Como signo, la palabra pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como palabra verdadera es repetida entre las diversas artes...” Como signo el lenguaje debe limitarse al cálculo, para conocer a la “naturaleza” debe renunciar a la pretensión de asemejarsele.

¿En qué lugar entonces aún perviven el ser y el parecer, o lo visible y lo inefable, o lo que conjugue imitación y creación? Se diría que en el *arte*. Horkheimer y Adorno, con fuerte influencia de Benjamin retoman el tema del proceso aurático en el arte:

“Así como el primer acto del mago en la ceremonia era definir y aislar, respecto a todo el mundo circundante, el lugar en que debían obrar las fuerzas sagradas, de la misma forma en toda obra de arte su ámbito se destaca netamente de la realidad. Justamente, la renuncia a la acción externa, con la que el arte se separa de la simpatía mágica, conserva con mayor profundidad la herencia de la magia. La obra de arte coloca la pura imagen en contraste con la realidad física, cuya imagen retoma, custodiando sus elementos. Y en el sentido de la obra de arte, en la apariencia estética, surge aquello a lo que daba lugar, en el encantamiento del primitivo, el acontecimiento nuevo y tremendo: la aparición del todo en el detalle. En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del mana. Ello constituye su ‘aura’” (*ibidem*: 33).

Si bien podía resultar un vía de conocimiento, Horkheimer y Adorno encuentran que el mundo burgués ha preferido relegar al arte y tener más “fe” en la religión. “Mediante la fe la religiosidad militante de la nueva edad (...) ha pretendido conciliar espíritu y realidad.”

Pero hay cuestiones inconciliables: la fe se ha puesto en una relación con el saber que, ya sea en conflicto o amistad, no puede pensarse independientemente. Por este camino se perpetúa la separación y la tentación es el disparo de la fe hacia el fanatismo. Esto ha ocurrido en el siglo XX.

Interesa una vez más apuntar al modo en que desarrollan la argumentación estos pensadores. Como ya hemos visto Horkheimer y Adorno resultan hasta reiterativos en la idea de que, esclavos de los “hechos”, los filósofos y científicos despojaron a la naturaleza de toda posibilidad de ser pensada desde lo inconmensurable. El procedimiento señalado, teniendo en cuenta hitos históricos, va desde la referencia al mana en la naturaleza hasta la disociación espíritu/materia, desde el lenguaje que aún a signa y sacralidad hasta el lenguaje instrumental de la ciencia, desde la sustitución específica en la magia hasta la sustitución generalizadora del pensamiento abstracto; desde el lugar del arte como lugar también del aura hasta el fanatismo religioso cuyos iluminados guían ya a la sociedad hacia la barbarie.

No se trata de ejemplos aislados sino de un haz que, desplegado, permite evaluar los énfasis y omisiones que configuran la urdimbre del pensamiento moderno decadente. No aparece el afán de la minuciosidad histórica. Tal vez se puedan objetar saltos históricos, amplios períodos relatados sólo a la luz de las pinceladas necesarias para una demostración, y/u omisiones, pero se advierte la voluntad de permanecer en el movimiento dialéctico. Ese mismo movimiento es el que los lleva finalmente a preguntarse qué ha sucedido con la promesa burguesa de la libertad humana y la experiencia de sojuzgamiento padecida por enorme cantidad de población. Una vez más buscan genealogías: Horkheimer y Adorno se preguntan cuánta violencia precedió, en la grey humana, a la creación de hábitos en los pueblos nómades y qué significó la existencia de una esfera de poder vinculada a lo sagrado y una profana. Y agregan que en épocas siguientes la división entre clases pone al poder de un lado y a la obediencia de otro, y ya no con el encantamiento del círculo de lo sagrado al que honrar.

La transformación de las sociedades y la división del trabajo también se percibe en los cambios en el lenguaje. No es casualidad que el positivismo haya apelado al “nominalismo”, a denominar sin interés por el desarrollo

histórico de la palabra. En tal nominar ya hay un principio de orden concebido previamente. Otro tanto ocurre con el lenguaje matemático: “Cuando en el operar matemático lo desconocido se convierte en la incógnita de una ecuación ya se sabe de él antes de determinar su valor”. Para el iluminismo esto ha tenido un sentido. Según explican Horkheimer y Adorno “identificando por anticipado el mundo matematizado hasta el fondo con la verdad, el iluminismo cree impedir con seguridad el retorno del mito”.

En este proceso la naturaleza matematizada se idealiza y el pensamiento se reifica. El iluminismo niega la posibilidad de “pensar el pensamiento” porque su exigencia mayor es “guiar la praxis”. El pensamiento se torna instrumento.

Aunque continuidad ideológica y metodológica con el iluminismo, el positivismo ya no desprecia los cultos porque los ha encasillado dentro de las actividades sociales. Sin embargo, el positivismo no admite la *negación*, es como si se saliera de su ordenado círculo mágico al fin. Esto da lugar a un modo de conocer el mundo donde, de alguna manera, ese mundo es visto con la lente del ordenamiento previo.

Según Horkheimer y Adorno, Kant ya había reflexionado acerca de que el juicio filosófico “mira lo nuevo pero no conoce nunca nada nuevo puesto que repite lo que la razón ha puesto ya en el objeto”. Tal anulación finalmente termina en la posibilidad de reconocer sólo el “yo pienso” que guía todas las representaciones. El pensamiento matemático es coherente con esta perspectiva: no sólo destruye la relación abierta entre sujeto y objeto y la torna más bien posesión sino que “En la reducción del pensamiento a categoría de aparato matemático se halla implícita la consagración del mundo como medida de sí mismo: Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos” (*ibidem*: 42), lo cual necesariamente lleva a desconocer las relaciones abstractas espaciotemporales así como la perspectiva histórica. En este trayecto –explican los autores– la pretensión de conocimiento es abandonada.

Interesa especialmente la reflexión que deducen de esta práctica: al abandonar el conocimiento también el positivismo abandona la *esperanza*.



O dicho en otros términos: el saber clasificatorio que renuncia a la negatividad también renuncia a la esperanza, renuncia a la capacidad transformadora. Más aún: "...cuanto más se enseñoorea el aparato teórico de todo lo que existe, tanto más ciegamente se limita a reproducirlo. De tal manera el iluminismo recae en la mitología de la que nunca ha sabido liberarse" (*ibidem*: 42).

En términos de Horkheimer y Adorno, se cree haber encerrado a la eternidad en la fórmula matemática así como la mitología cree reproducir la esencia de lo existente. Entonces, desde este lugar se piensa que ya no son necesarios cambios, al menos no se insinúan en los dispositivos creados. Horkheimer y Adorno creen que "la relación simbólica de lo actual con el acontecimiento en el rito o con la categoría abstracta en la ciencia, hace aparecer como predeterminado a lo nuevo, que es así, en realidad, lo viejo. No es la realidad la que carece de esperanza sino el saber que —en el símbolo fantástico o matemático— se apropia de la realidad como esquema y así la perpetúa" (*ibidem*: 43).

En este contexto, ¿cuál sería el margen para la existencia de la libertad, del individuo y la felicidad, promesas todas de la Modernidad en auge?

En este proceso, en el que ha desembocado la Modernidad, el principio de reificación en el decir frankfurtiano no sólo implica al conocimiento. El individuo entero cambia, "se reduce a un nudo o entrecruzamiento de reacciones y comportamientos convencionales...". Poéticamente reflexionan estos pensadores: "El animismo había vivificado las cosas, el industrialismo reifica las almas. Este proceso da lugar a que el individuo esté cada vez más determinado como cosa, como elemento estadístico...". En este contexto sus comportamientos terminan vinculándose principalmente a la *autoconservación*.

Una cita de la *Ética* de Spinoza resulta en este caso paradigmática: "El esfuerzo por conservarse a sí misma es el fundamento primero y único de la virtud" (*Conatus sese conservandi primum et unicum virtutis est fundamentum*).

¿Cómo lo interpretan Horkheimer y Adorno? En la idea de que, despojado de toda carnadura en lo natural, de toda corporeidad y de toda mitología, etc., el sujeto, puro Sí —convertido en eje de razonamiento

lógico– fue asociado como punto de referencia de la razón, como instancia racional que fundamenta el obrar. Se trata de un Sí que apunta fundamentalmente a la autoconservación. Tal actitud obliga a los sujetos reales a una alienación cada vez mayor. Así lo manifiestan Horkheimer y Adorno:

“Cuanto más se realiza el proceso de la autoconservación a través de la división burguesa del trabajo, tanto más dicho progreso exige la autoalienación de los individuos, que deben adecuarse en cuerpo y alma a las exigencias del aparato técnico” (*ibidem*: 45).

La razón, ya no como dispositivo con capacidad crítica –negatividad– sino como “utensilio” para el logro de fines, hace de instrumento para crear objetos de un aparato económico que promueve la autoconservación, pero también para actuar como instrumento de coacción. Interesa señalar hasta qué punto este mecanismo funciona ya con cierta naturalización. Como sostienen Horkheimer y Adorno, el principio que de dos elementos contradictorios se debe eliminar a uno –ya que se considera a uno verdadero y a otro falso– constituye un fuerte principio de coacción, con el aval que da el constituirse como principio lógico puro y con las consecuencias que esto implica. Así lo señalan: “...la expulsión del pensamiento del ámbito de la lógica –o sea el hecho de limpiar los contenidos contradictorios– ratifica en el aula universitaria, la reificación del hombre en la fábrica y la oficina”.

Como razones para el desarrollo de tal lógica, Horkheimer y Adorno no incluyen sólo motivos económicos de crecimiento de poderes, etc., sino también otros que hacen a las subjetividades. Explican que el ideal burgués de la adecuación a la naturaleza ha tenido como objetivo hallar una suerte de “justo medio”. En ese itinerario prevaleció el domar a la naturaleza incontrolada, actitud considerada mal menor en relación con otros excesos. Finalmente, también se intentó domar a la naturaleza interior. El “sol” de la “*ratio* calculante” domeñó al mito; bajo sus rayos, según estos pensadores “maduran los brotes de una nueva barbarie”.

Al parecer sería en el *trabajo* donde Horkheimer y Adorno hallarían un ejemplo paradigmático tal vez de esa caída. Anticipando el *excursus* del

que se ocuparán en el capítulo siguiente, finalizan el capítulo “Concepto de Iluminismo” con el ejemplo de Odiseo, en especial lo que ocurre en el canto XII de la *Odisea*: el pasaje del héroe a través del mundo de las sirenas “donde se halla expresado el nexo entre mito, dominio y trabajo”.

Si bien trataremos especialmente este tema al comentar el *excursus* sobre Odiseo en el capítulo siguiente, nos interesa incluir algunos conceptos porque dan cuenta del modo cómo discurre el razonamiento de estos pensadores de Frankfurt, que no por casualidad incluyen la alegoría como estilo y como modalidad de lenguaje también filosófico.

Odiseo no debe perder su Sí, su identidad, su carácter práctico, viril. La treta que él prepara parece sintetizar desde lo simbólico aspectos que mucho después serán básicos de la praxis social de la modernidad capitalista, una sociedad cuya estructura social es bien diferente de la del reino de Itaca: para que no sean seducidos por el canto, tapa con cera las orejas de los remeros, quienes continuarán en su tarea sin conocer siquiera el canto tentador. Odiseo, a su vez, se hace atar al mástil, oye, pero no se deja seducir por el instante feliz. Sólo que, de querer desatarse, no podrá porque sus compañeros ya no lo escuchan. “Lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él”. El canto de las sirenas parece simbolizar el efecto placentero artístico despojado de toda posibilidad transformadora, e imposibilitado también de ser vía de conocimiento de otras capacidades humanas. Magistralmente Horkheimer y Adorno describen: “El encadenado asiste a un concierto, inmóvil, como los futuros escuchas, y su grito apasionado, su pedido de liberación muere ya en un aplauso”. Goce y trabajo se divorcian. De este modo, en clave de alegoría, los autores describen el lugar del arte en la sociedad burguesa y el del trabajo en esa sociedad y como control de la naturaleza.

Para Horkheimer y Adorno el mito de Odiseo prefigura la dialéctica del iluminismo porque pone en evidencia el valor asignado a la *sustituibilidad*. El que se puede hacer sustituir la mayor cantidad de veces manteniendo su poder (por ejemplo, el amo por sus esclavos), así como el que se puede hacer representar en el mayor número de operaciones lógicas, tiene la gloria, pero también le cabe el inicio de su destrucción. Odiseo

no tiene relación directa con el trabajo, tampoco se puede entregar al placer. Es amo pero no dirige su propio trabajo ni es libre para el goce.

En estos procesos el pensamiento no queda indemne. El intelecto que se separa de la experiencia sensible para someterla paga un costo. “La unificación de la función intelectual, por la que se cumple el dominio sobre los sentidos, la reducción del pensamiento a la producción de uniformidad, implica el empobrecimiento tanto del pensamiento como de la experiencia” (*ibidem*: 52).

En las sociedades complejas donde el deseo de maximizar las ganancias con la división del trabajo, la creación de áreas de control ligadas a lo administrativo y organizativo resultan cada vez más sofisticadas, las experiencias resultan cada vez más pobres. Lo cualitativo se diluye así como –diríamos hoy– el cuerpo y el pensar crítico. Por este camino la regresión del iluminismo ya está en marcha:

“La eliminación de las cualidades, su traducción a funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalidad de los métodos de trabajo, al mundo perceptivo de los pueblos, y asimila éste, de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aún no ha sido tocado, la nueva forma de la ceguera que sustituye a toda forma mítica vencida” (*ibidem*: 53).

Tal conformismo es hijo de las condiciones de trabajo y de la marcha de la sociedad:

“La impotencia de los trabajadores no es sólo una coartada de los patrones, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que se ha transformado finalmente el antiguo destino, a causa de los esfuerzos hechos para sustraerse a él” (*ibidem*: 53).

La vida del individuo está atravesada por esta perspectiva. Ni el pensamiento queda exento de los límites previstos aunque puede tener otra coartada. Dicen Horkheimer y Adorno que “el pensamiento es el siervo a

quien el señor no puede detener según su placer”. Sin embargo, en el camino que fue de la mitología a la “logística” el pensamiento perdió su capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Esa *ratio*, si bien fue responsable de la creación de grandes y complejos sistemas, también fue responsable de la tentación a cambiar libertad por autoconservación. De esta actitud no está ajeno el socialismo.

“El mítico respeto científico de los pueblos hacia el dato que ellos mismos producen continuamente, termina por convertirse a su vez en un dato de hecho, en la roca frente a la cual incluso la fantasía revolucionaria se avergüenza de sí como utopismo y degenera en pasiva confianza en la tendencia objetiva de la historia” (*ibidem*: 58).

Se ha cumplido en todo el planeta la idea de Bacon de ser “amos de la naturaleza en la práctica”. Sin embargo, al imperar el dominio por el dominio mismo, los llamados logros del iluminismo redundan sólo en consolidar el engaño a las masas.

La tarea emprendida por Horkheimer y Adorno en su crítica al iluminismo recuerda a los intentos benjaminianos de poner la realidad bajo la lupa y reconocer la totalidad en el detalle. No es extraño entonces que todo el texto esté imbuido de un clima reflexivo, pero principalmente cuasi pictórico de lo que esta perspectiva afecta la producción de humanidad. En la pintura, en la alegoría, en el ejemplo de relato mítico se va configurando un discurso que dista del texto filosófico tradicional. J. Habermas (1987), entre otras cuestiones, critica esta discursividad de la *Dialéctica* así como de otros textos, en especial de Adorno. Padecerían de cierto efecto poético-estético ajeno al rigor filosófico. Citando a A. Honneth (“Adorno and Habermas”, *Telos*, primavera de 1979), Habermas sostiene que Adorno asimila su forma de exposición a la forma de exposición estética; “su forma de exponer se ve guiada por la idea de felicidad, de una libertad frente al objeto, que logra hacer más justicia a éste que si se lo insertara inmisericordiosamente en el orden de las ideas”. Agrega Habermas que la teoría de Adorno toma su ideal de exposición “del efecto mimético de la obra de arte, no del principio de fundamentación característico de la

ciencia moderna. A la sombra de una filosofía que ha sobrevivido a sí misma, el pensamiento filosófico entra deliberadamente en regresión para convertirse en gesto” (J. Habermas, 1987: 490-91).

Tal afirmación rotunda –y con cierto aire minusvalorador– pone de manifiesto, en realidad, que la lógica habermasiana resulta disonante para la comprensión de la primera Teoría Crítica. Habermas reconoce un mero atisbo de validez al razonamiento de Adorno sólo cuando éste hace referencia a la necesidad de lo intersubjetivo, es decir, cuando Habermas puede reconocer algún indicio que abone a su teoría de la acción comunicativa. También, Habermas señala que los autores descubrieron una serie de aporías en sus argumentaciones sobre razón crítica y libertad, sobre las contradicciones de la moral en la Modernidad. Pero el filósofo tiene pretensión de armonía: Habermas no tolera el instante incierto en el que la aporía se detiene, permanece en tensión, pero no estalla. Razonamientos como los de Habermas, así como otros de gran reduccionismo, sin más el clásico de “apocalípticos e integrados” pergeñado por Umberto Eco, a nuestro parecer, padecen de un alto grado de ajenidad con respecto a los modos de pensar de Horkheimer y Adorno. Reivindicar el arte como vía de conocimiento, así como la alegoría como forma expresiva, y el alegato como modo de argumentación implica descentrarse de los modos tradicionales que la Modernidad convalidó para legitimar el discurso filosófico. Y aunque la teoría crítica, en verdad, no se plantea como “filosofía”, cabría la posibilidad de pensar que se trata de un nuevo-viejo modo de encarar lo filosófico más vinculado a Heráclito y Pitágoras –como dijimos– que a Spinoza o Hegel, desgarrado, tal vez, intento de regresar y repensar “las cosas mismas” donde importa más el preguntar que la respuesta, el proceso de la negatividad que los productos armados, coherentes.

## 3. ASTUCIA, DOMINIO Y “SUBJETIVIDAD BURGUESA”: ODISEO

Horkheimer y Adorno ponían en evidencia las formas en que el iluminismo manifestaba su regresión al mito. Pero su construcción crítica no era unilateral. Del mismo modo, ya en el mito había elementos del iluminismo. En este marco, los autores analizan –en el primer *excursus* de *Dialéctica del Iluminismo*, “Odiseo o mito e iluminismo”–<sup>25</sup> la relación existente entre mito e iluminismo en un texto fundante de la civilización europea: la *Odisea* de Homero. Homero relata el regreso de Odiseo (o Ulises) a Itaca luego de la guerra de Troya (relatada, en parte, en la *Iliada*), en un itinerario que presenta diversas peripecias en las que el héroe se ve implicado (la llegada al país de los lotófagos, el encuentro con Polifemo, el pasaje por el país de las sirenas, etc.).

Precisamente, para Horkheimer y Adorno, el texto en su conjunto era un testimonio de la “dialéctica del iluminismo” y, especialmente, en el pasaje de las sirenas (Canto XII) podía leerse el nexo entre “mito y trabajo racional” (Horkheimer y Adorno, 1971: 60). En líneas generales, el poema se hallaría para los autores ligado al mito, pero, a su vez, diversos rasgos del espíritu homérico evidenciarían una contradicción con el mito. Ese espíritu se manifiesta como “producto de la razón ordenadora”, que al construir un orden racional destruye el mito y a la vez lo refleja a través de ese mismo orden. Antes habíamos visto cómo el iluminismo se asemejaba a eso que había querido conjurar: el mito.

El protagonista de las aventuras, es decir Odiseo, aparece como “prototipo del individuo burgués” ya que, para los autores, las líneas características del modo de ser el burgués y de la concepción liberal iban mucho más lejos de aquellas versiones que suelen situar la emergencia del individuo burgués hacia fines de la Edad Media. El “héroe peregrino” se afirma a sí mismo frente a cada una de las fuerzas que enfrenta y, de este modo, constituye algo así como la “prehistoria de la subjetividad burguesa” que

25. Aunque en la obra no se aclara la autoría de los distintos ensayos, el texto de Odiseo suele ser atribuido a Adorno.

se manifiesta en el vínculo entre la construcción de un orden racional y el dominio. Esto no debería interpretarse como un anacronismo y menos aún como una descripción histórica de la obra y su contexto, sino que debe ser leído a la luz de un procedimiento crítico que ya tenía antecedentes en escritos previos. Se trata de una lectura de la *Odisea* como iluminismo –de la misma manera en que se lee la cultura de masas y el antisemitismo como “mitos arcaicos”– con el fin de oponer imágenes que contribuyan a “desmitologizar” el mundo, a abrirlo a la comprensión crítica y a tornar visibles sus contradicciones. Cuando “Odiseo” es presentado como “prototipo del burgués” se trata de “leer esta imagen arcaica como una configuración de la modernidad, de modo de transformarse en la ocasión para una comprensión crítica del presente” (S. Buck-Morss, 1981: 133). Se trata de oponerle al iluminismo una “imagen” que revele sus pretensiones. Mito e iluminismo, moderno y arcaico, como en otros casos individuo y totalidad son pares de conceptos opuestos que se desafían recíprocamente. Ésta sería una clave productiva para situar lo que Horkheimer y Adorno proponen en su lectura. Incluso sería posible situarlo en una clave benjaminiana: “...su concepción de la Modernidad como Arcaicidad” que no está a la búsqueda de una verdad antigua, sino a la de hacer estallar de modo implacable las “ensoñaciones” del presente como forma de la negación crítica.<sup>26</sup>

En el texto de Homero están presentes los mitos; sin embargo, allí también el sujeto tiene la capacidad de sustraerse a las fuerzas míticas. Odiseo se revela como el yo que sobrevive al destino: “El largo errar desde Troya hasta Itaca es el itinerario del sujeto –infinitamente débil, desde el punto de vista físico, respecto a las fuerzas de la naturaleza, puesto que sólo se preocupa por formarse como autoconciencia–, el itinerario del Sí a través del los mitos. (...) Las aventuras vividas por Odiseo son todas peligrosos halagos que tienden a desviar al Sí de la órbita de su lógica. Odiseo se abandona siempre de nuevo a ellas, probando y volviendo a probar, incorregible en su deseo de aprender, y en ocasiones incluso tontamente

26. Seguimos aquí la descripción de T. Adorno, “Caracterización de Walter Benjamin” (en 1995).



curioso como un mimo que no se cansa jamás de ensayar sus papeles” (Horkheimer y Adorno, 1971: 62-63). Del mismo modo en que se ha caracterizado al héroe de la novela, el sujeto se abandona a sí mismo para luego reencontrarse. Esto implica un extrañamiento en relación a la naturaleza realizado a través del abandono y, a la vez, del enfrentamiento con ella. Odiseo “derrota” a la naturaleza, logra controlarla, y allí se manifiesta la voluntad de dominio del Sí. Pero, en cada uno de los momentos en que Odiseo se enfrenta a la naturaleza y logra dominarla o someterla es, sin embargo, ella quien luego paradójicamente triunfa: Odiseo se ha transformado –a su regreso– en un ser despiadado “heredero de las mismas potencias de las cuales ha huido” (*ibidem*: 65).

Odiseo es caracterizado por Homero como “el de ánimo esforzado y paciente”, “valeroso”, “preclaro”... Pero sobre todo y antes que nada, Odiseo era “astuto”: La *astucia* es el modo por el cual el Sí puede arrojarse en las aventuras y los desafíos y, simultáneamente, lograr conservarse. El sujeto se halla escasas veces en una auténtica actitud de “intercambio”; más bien el intercambio se manifiesta como desigual: Odiseo *engaña* a las divinidades de la naturaleza de un modo similar al que utiliza el conquistador cuando ofrece piedras coloreadas al colonizado. Se trata de una forma de “intercambio” (el “modelo mágico” del intercambio racional, dicen Horkheimer y Adorno) con los dioses que le servía para dominarlos ya que en los propios rituales y honores que los dioses reciben son arruinados. Odiseo se ofrece en sacrificio a los dioses pero oficia al mismo tiempo de víctima y sacerdote. “Todos los sacrificios de los hombres, ejecutados según un plan, engañan al dios al que son destinados: lo subordinan al primado de los fines humanos, disuelven su poder...” (*ibidem*: 68). Sucede que al calcular los riesgos y el posible modo de sortearlos le abre paso a la negociación de la fuerza a la que se ofrece en sacrificio.

La astucia consiste, efectivamente, en un sistema de intercambio en el que se cumplen las reglas de un contrato y en el que, a pesar de ello, la contraparte resulta engañada.<sup>27</sup> La astucia de Odiseo se halla en lo siguiente:

27. La utilización crítica del concepto de astucia en el Excursus “Odiseo o mito e iluminismo” no debe conducir a un uso peyorativo de la idea, a considerarla solamente favorable al dominio o a perder de vista su posible multiplicidad. Especialmente Adorno

ha transformado en *autoconciencia* el “momento del engaño” que contiene el sacrificio. Esto aparece claramente en el canto XII cuando Odiseo va a navegar desafiando a las Sirenas que atraen a los viajeros. Así le llamaban en la narración de Homero: “Ningún hombre ha pasado de nuestra isla a bordo de su negra nave sin escuchar nuestra dulce voz, sino que se han alejado llenos de alegría y sabiendo muchas cosas. Sabemos, en efecto, todo cuanto han sufrido aqueos y troyanos ante la vasta Troya por la voluntad de los Dioses, y sabemos asimismo todo aquello que ocurre en la tierra nutridora”. Advertido por Circe del riesgo que las Sirenas representan para los viajeros —quienes habían oído el canto se habían perdido y no se supo de ellos— Odiseo cumple, acepta todas las reglas que la situación implica; sin embargo, nada prohíbe enfrentar el canto atado. Por lo tanto, tapa los oídos de los remeros y se hace atar para poder oír el canto y no quedar atrapado por su belleza y perderse. El mito es derrotado por el engaño y pierde su posibilidad de repetirse, lo que implica su fin del mismo modo que —salvando la distancia— sucede con la esfinge cuando Edipo revela el enigma.

Evidentemente, el canto queda herido y las Sirenas derrotadas. Pero como el canto, Odiseo, herido también, no será el mismo. Ese canto que representa —según Adorno y Horkheimer— una nostalgia por un mundo en el que hombre y naturaleza están reconciliados queda separado de la praxis, es postergado en vistas al logro de un fin (regresar a Itaca). Odiseo *renuncia* a la belleza y la felicidad que el canto representa. “El astuto sobrevive al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo y desencantando a las potencias externas” (*ibidem*: 76).<sup>28</sup> Del mismo modo, para los autores, los burgueses renunciarán a sus ideales de felicidad y libertad, cuando, una vez en el poder, las tengan al alcance de

---

ha utilizado la noción de astucia en varios sentidos: ésta también es, desde otro punto de vista, una forma de reaseguro contra el mito: darle al mundo la razón por anticipado para que finalmente no la tenga. Sobre esta versión de la idea de astucia sugerimos los “Apuntes sobre Kafka” de T. Adorno (en 1984).

28. En torno a la relación de dominio y sumisión Horkheimer decía que lo primero que se le enseña al individuo es el “sacrificio”, es decir, a abandonar la “aspiración máxima” (1973: 150-151).

la mano y las posterguen para realizar sus propios intereses egoístas. La renuncia implica también, como se habrá advertido, el momento del *sacrificio*. En el sacrificio, a pesar del engaño, el Sí también se sacrifica para “conservarse”. En este sentido, en referencia crítica a la sociedades del siglo XX, dicen Horkheimer y Adorno: “El absurdo del capitalismo totalitario, cuya técnica de satisfacción de necesidades torna –en su forma objetivada y determinada por el dominio– tal satisfacción imposible y tiende a la destrucción de la humanidad, ese absurdo se halla ejemplarmente prefigurado en el héroe que se sustrae al sacrificio sacrificándose. En otras palabras: la historia de la renuncia. Quien renuncia da de su vida más de lo que le es restituido, da de la vida que defiende” (*ibidem*: 73).

Aquí se halla, además, el nexo entre mito, dominio y trabajo. Odiseo dispuso las cosas de un modo tal que él mismo, aunque grite, no puede modificar. Los remeros que sólo están enterados del peligro del canto (no su belleza), continúan con su trabajo para salvarse junto a él y, de esta forma, reproducen con su vida la vida de Odiseo. Horkheimer y Adorno recurren aquí a la relación amo y esclavo desarrollada por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Los remeros, en una posición de sumisión, hacen contra sí mismos lo que el amo hace contra ellos. Pero en la relación se revela una contracara: “...la *verdad* de esa conciencia independiente [el amo], es entonces la *conciencia servil*” (G. Hegel, 1991: 172-173). El tema reaparece en la *Crítica de la razón instrumental* de Horkheimer: “El principio de dominio, que primitivamente se fundaba en la violencia brutal, fue adquiriendo en el transcurso del tiempo un carácter más espiritual. La voz del interior vino a reemplazar al amo en la emisión de órdenes. Podría escribirse la historia de la civilización occidental en función del despliegue del yo; esto es, diciendo en qué medida sublima, vale decir, internaliza el súbdito las órdenes de su amo, que lo ha precedido en la autodisciplina” (M. Horkheimer, 1973: 116-117). Por lo tanto, más que al mástil, Odiseo está atado a sus remeros. Su libertad no le alcanza para desafiar a las potencias naturales, no puede resistir la tentación si no se hace atar: no se puede enfrentar a las fuerzas que se oponen de modo directo, sino sólo a través de la *astucia* y el *engaño*. “La fórmula de la astucia de Odiseo es justamente aquella mediante la cual el espíritu

separado, instrumental, plegándose dócilmente a naturaleza, da a ésta lo que le pertenece y al proceder así la engaña” (Horkheimer y Adorno, 1971: 76-77). El sacrificio queda inscripto también en el astuto, en su cuerpo lleno de las marcas de los golpes que debió darse a sí mismo para poder sobrevivir.

Para afirmarse a sí mismo, el Sí debe someter no sólo al mundo de la naturaleza exterior sino también a lo que el hombre mismo tiene de naturaleza, lo que da lugar a la *negación de la naturaleza* en el hombre y la extensión del dominio no sólo hacia la naturaleza sino hacia los otros hombres: “...con la negación de la naturaleza en el hombre se torna oscuro e impenetrable no sólo el telos del dominio exterior sobre la naturaleza sino también el de la vida misma. Desde el momento en que el hombre suspende la conciencia de sí mismo como naturaleza, todos los fines por los cuales se conserva en vida el progreso social, la incrementación de todas las fuerzas materiales e intelectuales, e incluso la conciencia misma, pierden todo valor, y la sustitución de los fines por los medios, que en el capitalismo tardío asume rasgos de abierta locura, puede descubrirse ya en la prehistoria de la subjetividad” (*ibidem*: 73). En la lucha por la autoconservación Odiseo se separa y niega su unidad con el todo. “Por necesidad, para asegurar sus autoconservación debía desarrollar una racionalidad subjetiva, particularista. (...) Su racionalidad se basaba así en la estratagema y la instrumentalidad. (...) su viaje traicionero anticipaba la ideología burguesa del riesgo como la justificación moral de los beneficios” (M. Jay, 1991: 426).<sup>29</sup>

La ruptura del contrato, o su cumplimiento engañoso, también ha implicado fuertemente al lenguaje. Éste pasará a ser designación y aban-

29. “En la misma medida en que se han vuelto sutiles los cálculos del hombre respecto a los medios, se volvió también torpe su elección de fines, elección que en otro tiempo guardaba relación recíproca con la fe en la verdad objetiva; el individuo, depurado respecto a todo residuo de mitología, incluso de la mitología de la razón objetiva, reacciona automáticamente, conformándose a los modelos generales de la adaptación. Las fuerzas económicas y sociales adoptan el carácter de ciegas fuerzas de la naturaleza a las que el hombre, a fin de preservarse, debe dominar mediante la adaptación a ellas” (M. Horkheimer, 1973:107).

donará la indistinción entre la palabra y el objeto. Ambos tendían a ser casi lo mismo en el marco del “destino mítico”, es decir, habría una mixtura y una relación de inmediatez que le daba a la palabra cierto poder al confundirse con aquello que expresa. Lo que el hace el astuto, precisamente, es captar la diferencia y utilizarla en su propio beneficio (recordemos que el astuto Odiseo es “consciente” del momento del engaño). Esta es la forma en que en el Canto IX Odiseo engaña a Polifemo, el Cíclope que había amenazado devorarlo a él y a sus compañeros, para poder salvarse. El Cíclope representa una potencia arcaica, en estado de naturaleza, sin leyes, que no pertenece al “mundo civilizado” de Odiseo. Atrapado en la caverna del Cíclope –que ya devoró a dos de los navegantes– Odiseo pondrá en juego su “ingeniosidad”. Por un lado, le mostró amabilidad y le ofreció vino, que el gigante bebió varias veces con sumo agrado (aquí reaparece el tema del “intercambio”). Por otro lado, cuando el Cíclope le preguntó su nombre respondió: “Me preguntas, Cíclope, mi nombre ilustre. Te lo diré y me harás el presente hospitalario que me has prometido. *Mi nombre es Nadie*.<sup>30</sup> Mi padre y mi madre y todos mis compañeros me llaman Nadie”. A esto, replicó Polifemo: “Me comeré a Nadie, después que a sus compañeros; a los demás antes que a él. Éste será el presente hospitalario que te haré”. Después el Cíclope cayó dormido, por lo que Odiseo preparó una estaca de olivo que luego de calentar hundió en su único ojo. Gritando, Polifemo se arrancó la estaca y llamó a los Cíclopes que habitaban cerca suyo, que se acercaron preguntando: “¿Por qué, Polifemo, lanzas tales lamentos en la noche divina y nos despiertas? ¿Qué te ocurre? ¿Algún mortal te ha robado tus ovejas? ¿Quiere alguien matarte con fuerza o con engaño?”. Desde adentro el gigante dijo: “¿Qué quién me mata con fuerza o con engaño? Nadie”. Los Cíclopes se marcharon, ya que nadie le hacía daño y el corazón de Odiseo “reía porque mi nombre los había engañado tanto como mi sutil astucia”.

Horkheimer y Adorno afirman que como Odiseo se percató de la ambigüedad y de que una palabra puede significar cosas distintas: “Puesto

30. Subrayamos el texto para enfatizar el sentido de la contradicción.

que el nombre Udeis puede designar tanto al héroe como a nadie, él se halla en condiciones de quebrar el encantamiento del nombre. (...) La astucia de la autoconservación vive de este proceso entre palabra y cosa. Las dos actitudes contrapuestas de Odiseo en su encuentro con Polifemo, su obediencia al nombre y su desvinculación respecto de éste, son siempre una sola cosa. Odiseo se afirma a sí mismo negándose como nadie, salva su vida haciéndose desaparecer” (*ibidem*: 79-80).<sup>31</sup> Al inscribir un significado en la palabra Odiseo le tiende al Cíclope una trampa de la que no puede escapar, introduce orden racional en el mundo mítico y sustrae de ese mundo a la palabra, y queda el gigante impotente en su grito repitiendo vanamente el nombre de ése a quien desearía ejecutar. Lo cierto es que la razón de la que se sirve Odiseo para salvarse se pone, al mismo tiempo, del lado del dominio. Su astucia implica reconocer por anticipado que la palabra que utiliza para engañar es más débil que la naturaleza a la que miente y que esa potencia, sobre la que la palabra apenas puede llegar a obtener alguna ventaja, amenaza con volver a dominar. Precisamente, lo que en algún punto significa la astucia en referencia metafórica a la racionalidad burguesa, es adaptarse a la irracionalidad que se opone como fuerza superior “racionalizándola”.

31. "Nadie/*personne*: *Outis* es el nombre que Ulises mismo eligió para engañar al cíclope sobre su identidad. Pero ese *Outis* tras el que Ulises se disimula, hace aparecer en transparencia, por un juego irónico de palabras, lo que precisamente da al héroe el poder de engañar y de disfrazarse, *métis*, la astucia retorcida, esa forma sutil de inteligencia astuta que es su patrimonio en la tierra, como es el de Atenea entre los dioses. Riendo por lo bajo, Ulises mismo la proclamará sin ambages: el engaño que perdió al cíclope es, afirmará, su falso nombre *Outis*, y su astucia perfecta, *métis*. Aquel que no es nadie [*personne*] no es otra persona [*personne*] sino el *polumetis Odusseus*, el *poikilometis*, Ulises el de las mil astucias" (Jean-Pierre Vernant, "Conferencia en la FFyL, UBA, 1997).

#### 4. VICIOS PRIVADOS, VIRTUDES PÚBLICAS

“Los vicios privados, en Sade como ya en Mandeville, son la historiografía anticipada de las virtudes públicas en la era totalitaria.”

Horkheimer y Adorno, *op. cit.* (1971).

Si el *excursus* de Odiseo advierte acerca de la cuota de humanidad que se pierde en la transacción astuta, el siguiente tematiza e interpreta, de la *Dialéctica del Iluminismo, la moral burguesa*. Denominan a este *excursus* “Juliette o Iluminismo y Moral”, evocando la obra del Marqués de Sade *Histoire de Juliette*.<sup>32</sup> La pregunta presente en la reflexión es a través de qué proceso la razón, que en algún momento se imaginó como motor de la libre convivencia de los hombres, se fue desplazando hacia la razón como instancia del pensamiento calculador, “que organiza el mundo para los fines de la autoconservación...” (H. y A., 1971: 102).

32. Publicada en 1797 en 6 volúmenes, es la obra más extensa de Sade. La traducción española es en tres volúmenes (editorial Fundamentos, 1977). La historia de *Juliette o las prosperidades del vicio* se desarrolla paralela a la de su hermana Justine también traducida como *Justine o las desdichas de la virtud* por la misma editorial (existen otras traducciones: *Justina o los infortunios de la virtud*, Cátedra, Madrid, 1997). Ambas novelas tienen dos niveles de contenidos: por un lado una acumulación de escenas de corte pornográfico y por otro, a través de diálogos y debates, la explicitación de un sistema filosófico que las justifica. Los personajes libertinos que intervienen en las obras parecen tener la necesidad de defender su actitud y sus perversiones explicándolas de una manera racional. Entre los componentes básicos de tal razonamiento está la idea de que la naturaleza tiene unas leyes de las que el hombre no puede escapar. Esa evolución “natural” exige comportamientos destructivos para dar lugar a la aparición de nueva vida. Como los seres humanos, de alguna manera, responden a esas leyes fisiológicas, nadie puede ser culpado por la realización de un acto perverso. El hombre no sería ni bueno ni malo sino que respondería a leyes de una evolución natural. De ahí, como sostienen los críticos, nace una moral donde el crimen es lícito y donde está naturalizada también la idea de que sería lógica la existencia de fuertes y débiles, de verdugos y víctimas. Tales perspectivas resultan coherentes hasta la exasperación con un planteamiento negativo del hombre basado en lo que advierten Horkheimer y Adorno como la reificación de la razón.

La *Crítica de la Razón Pura* de Kant está muy presente en este razonamiento que alude al conflicto no resuelto entre el yo trascendental y el yo empírico. También hay alusión al pensamiento kantiano sobre el iluminismo —se menciona la *Crítica de la Ilustración* de Kant— y su concepción de la razón como lo que proporciona “una cierta unidad colectiva para beneficio de las operaciones del intelecto y esta unidad es el sistema”.

La razón, en términos de Kant, en el iluminismo se ha constituido en la guía para pensar con coherencia y para no depender de fuerzas desconocidas. Ahora bien, según esta perspectiva filosófica, el intelecto pondría su impronta a la cosa como cualidad objetiva, aun antes de que ésta entre en el yo. Señalan Horkheimer y Adorno que “sin el carácter ya intelectual de la percepción ninguna impresión se adecuaría al concepto, ninguna categoría al ejemplar; no regiría siquiera la unidad del pensamiento y menos que nada del sistema; que es no obstante aquella a la que todo tiende” (*ibidem*: 103).

Coherente con este pensar iluminista ha sido el modo como se ha desarrollado la *ciencia*. Como explican los autores “Pensar en el sentido iluminista, significa producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios que pueden ser entendidos como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas” (*ibidem*: 107).

Intento conceptual básico de este razonamiento es el poder desarrollar, a partir de la idea del yo trascendental plasmando el mundo de los objetos casi previamente a la percepción, la construcción del objeto por parte de los sujetos, llámese el científico por excelencia, pero también llámese el ciudadano ejerciendo controles sobre los otros. En el extremo de este camino se encuentran la relación sadomasoquista y el sojuzgamiento de los otros sujetos, convertidos en objeto pasible de atrocidades.

Como se señaló, la *razón* kantiana implicaba la tensión entre la constitución de un sujeto trascendental propiciador de la solidaridad y libre convivencia de los hombres y aquella disposición, también llamada razón, que “no conoce otra función que no sea la de la preparación del objeto para convertirlo, de mero contenido sensible, en material de usufructo”.

Esta última es la que prevalece en el modo de ser de la ciencia contem-



poránea. Y la figura por la cual se cree haber sintetizado la tensión entre lo universal y lo particular, o “el concepto y el caso aislado” es la *industria*. En verdad, una forma espuria de resolver la tensión.

Tal como lo desarrollan ampliamente a continuación, en el capítulo “Industria cultural. El iluminismo como engaño de las masas”, Horkheimer y Adorno consideran que, a través de la industria, todo se convierte en “proceso repetible y sustituible”. Incluso la disposición de las percepciones humanas ya estaría premoldeada por el aparato conceptual vigente. El ejemplo que dan resulta tal vez un tanto esquemático, pero elocuente. Dicen:

“Kant ha anticipado intuitivamente lo que ha sido realizado conscientemente sólo por Hollywood: las imágenes son censuradas en forma anticipada, en el momento mismo en que se las produce, según los módulos del intelecto conforme al cual deberán ser contempladas” (*ibidem*: 105).

Tal modo cognitivo y de comportamiento humano general tiende a anular el elemento utópico presente en la razón, el plus particular, y en ese mismo proceso anula también el interés común:<sup>33</sup>

“Si la utopía secreta en el concepto de razón apuntaba, a través de las diferencias causales de los sujetos, al idéntico y reprimido interés de éstos, la razón que se limita a funcionar en el cuadro de los fines como ciencia sistemática anula, junto con las diferencias, también y precisamente, el interés común” (*ibidem*: 105).

33. Interesa reflexionar acerca de cómo estos pensadores diferencian “individuo” de lo que podría denominarse hombre-masa, ese ser humano, ejemplar de la especie reemplazable por cualquier otro en la cadena laboral. La expansión de este último modelo atenta tanto contra el individuo y su sustancia particular como contra la posibilidad de fomentar comunidades de individuos libres. El dispositivo razón, exaltado en su aspecto de razón instrumental, no favorece la individuación sino la reificación del individuo. El individualismo consiguiente tiene poco que ver con los individuos y, a la vez, se consolida con la pérdida del interés común.

Para Horkheimer y Adorno el modelo por excelencia de esta perspectiva es la ciencia moderna, con su capacidad de reducir a fórmula la naturaleza. Ya no interesa lo particular sino en la medida en que es un caso en relación con una afirmación universal. A su vez, la ciencia opera sin conciencia de sí. Los pensadores aludidos sostienen que actúa como mero instrumento. Sin embargo, para el iluminismo la ciencia ha llegado a ser parámetro de verdad. Esto les propicia la siguiente reflexión:

“Con la sanción del sistema científico como forma de verdad, el pensamiento sella su propia inutilidad, puesto que la ciencia es ejercitación técnica, no menos ajena a la reflexión sobre los propios fines que otro tipo de trabajos bajo la presión del sistema” (*ibidem*: 106).

A la ciencia como verdad le corresponderían doctrinas morales que sustituyan a la religión tradicional. Con tales doctrinas se podría satisfacer “el habitual intento del pensamiento burgués de fundar el cuidado, sin el cual no habría civilización, sobre otra cosa que no sea el interés material y la violencia...”. Para decirlo en términos más llanos, la burguesía crea el custodio externo de sus límites e intereses, pero ya no puede apoyarse solamente en aquello que, como la religión, ha sido cuestionado por la propia ciencia burguesa. Recuerdan Horkheimer y Adorno que la apuesta kantiana contra un extremo rayano en la barbarie es la preservación de dos grandes fuerzas morales: mutuo amor y respeto.

Ahora bien, la propia razón científica es esgrimida más allá de todo juicio de valor. Por lo tanto, se niega a juzgar desde parámetros de justicia o desde el orden de los valores en general. Esta desvinculación engendra una supuesta neutralidad de la razón científica que, a la vez, puede justificar excesos. Para los pensadores de Frankfurt tales reflexiones están presentes en la crítica kantiana, en Nietzsche, y llegan a su exponente extremo en Sade cuya obra mostraría con la mayor evidencia al “intelecto sin la guía del otro”.

“En la edad moderna el iluminismo ha desvinculado las ideas de armonía y perfección de sus hipóstasis en el más allá religioso, y las ha destinado como criterio para el esfuerzo humano bajo la forma de sistema (...) La

razón se ha convertido en una finalidad sin fin que, precisamente por ello, se puede utilizar para cualquier fin” (*ibidem*: 111). El estado totalitario es expresión de esta *ratio*.

Tal estrategia mina el campo del poder y lo político. Un texto de Sade resulta así elocuente: “Quitad su dios al pueblo que queréis someter, y desmoralizadlo; mientras no adore a otro dios que a vos, mientras no tenga otros hábitos que los vuestros, seréis siempre su amo. Dejadle sin embargo en compensación la más amplia posibilidad de delinquir; y no lo castigéis nunca, a menos que sus delitos se vuelvan contra vos mismo” (*Histoire de Juliette*, citado por Horkheimer y Adorno, 1971: 111).

La imagen del pueblo sin límites morales es similar a la de la razón despojada –ya no de su dios– sino de todo lo que el iluminismo considera no racional. La metáfora que elaboran Horkheimer y Adorno resulta muy elocuente: “la razón es para el iluminismo, el agente químico que absorbe en sí la sustancia específica de las cosas y la disuelve en la pura autonomía de la razón misma”.

Esa razón “pura” –ya no desde la idea metafísica kantiana– asociada e identificada con la “autoconservación” se vació de contenidos y denunció a la utopía de una sociedad mejor, de hombres libres, por considerarla “mito”. Por este camino la autoconservación astuta ha asumido la forma de “la lucha por el poder fascista y –entre los individuos– la adaptación a cualquier precio a la injusticia” (así como el sojuzgamiento deviene sin límites, también el individuo para la supervivencia ejerce la complicidad con el sojuzgamiento sin la posibilidad de idear resistencia). En tal proceso se llevó hasta las últimas consecuencias la disociación pensamiento –en el sentido iluminista– y emociones. Pero “La razón pura se convirtió en antirrazón, en conducta impecable y vacua”, en justificadora de explotación y hasta de horror. La razón que permitió el crecimiento de la industria, en el sentido capitalista, se vincula con tal conducta.

Dialécticamente se produce entonces una relación entre la *ratio* industrial y el orden de los sentimientos ya disociados del pensar. Es así como “exhortando a los sentimientos, esa *ratio* se vuelve contra su mismo medio, el pensamiento que a ella –razón alienada respecto de sí misma– le resultó por lo demás siempre sospechoso”.

Movimiento similar ha sido el que describe la curva “civilización-destrucción” en la historia del iluminismo, so pretexto de eliminar los mitos. Incluso “el medio gracias al cual la burguesía había llegado al poder –desenmascaramiento de fuerzas, libertad general, autodeterminación...– se volvió contra la burguesía apenas ésta, convertida en sistema de dominio, se vio obligada a ejercer la opresión”.

Paradójicamente, entonces, el sistema de dominio atentó contra aquello del mutuo amor y respeto que preconizaba la filosofía y esta misma comenzó a proclamar como virtudes también la autoridad y la jerarquía. Así lo explican Horkheimer y Adorno:

“Al servicio del modo de producción dominante, el iluminismo, que tiende a minar el orden que se ha convertido en represivo, se disuelve por sí mismo. Ello fue ya expresado en los ataques que pronto fueron lanzados contra Kant el ‘destrozado’, por parte del iluminismo corriente. Así como la filosofía moral de Kant limitaba su crítica iluminista para salvar la posibilidad de la razón, el iluminismo acrítico, por espíritu de conservación, tendió siempre –viceversa– a anularse en escepticismo, a fin de poder posibilitar el orden de cosas existente” (*ibidem*: 116).

A su vez, según estos pensadores, tanto en la obra de Sade como en la de Nietzsche la crítica a la civilización llega hasta las últimas consecuencias usando las armas legitimadas por esa misma civilización: el uso de la razón sin límites, del sacrilegio en vez del sacrificio o como se señala metafóricamente “Juliette tiene a la ciencia por credo”<sup>34</sup> y rechaza de plano “toda veneración cuya racionalidad no pueda ser probada”. Crítica semejante a la religión también es realizada por Nietzsche. Si el cristianismo propone compasión a los débiles, el filósofo solicita que los débiles y los defectuosos perezcan. Abundan en el texto las referencias y citas tanto a

34. Recordemos que el *excursus* se denomina “Juliette o iluminismo y moral” adonde Horkheimer se explaya en torno al carácter destructivo de las propuestas y experiencias de la protagonista del texto de Sade, que ha quedado como modelo de lo interdicto así como de las relaciones de victimización.

*Juliette* de Sade como a la *Genealogía de la moral* de Nietzsche, y se focalizan en la crítica a la compasión como virtud. La compasión sería debilidad e incluso pecado.<sup>35</sup> Tales valoraciones permiten a Horkheimer y Adorno poner a estos textos como paradigmáticos de los ideales burgueses. Después de la instrumentalización –o “formalización”– de la razón quedaba la compasión “casi conciencia sensible de la identidad de universal y particular, mediación vuelta natural”. Era necesario neutralizarla. Para el iluminismo la compasión sería sospechosa, una debilidad. En términos de Nietzsche, citado por Horkheimer y Adorno, “la compasión pone en peligro al estado, priva de la dureza y la rigidez necesarias, hace que los héroes se comporten como mujeres que aúllan...”. Por esta vía –que Nietzsche despliega en una suerte de fotografía no deseada del obrar burgués– se convalida la inversión de ordenamientos tradicionales: “Bondad y beneficencia se convierten en un pecado; dominio y opresión, en virtud”.

35. En el mismo prólogo a la *Genealogía de la moral* Nietzsche (1998) explica hasta qué punto le interesa debatir con su maestro Schopenhauer sobre “los instintos de compasión, autonegación, autosacrificio, a los cuales cabalmente Schopenhauer había recubierto de oro, divinizado y situado en el más allá durante tanto tiempo, que acabaron por quedarle como ‘valores en sí’, y basándose en ellos *dijo no* a la vida y también a sí mismo”. Y más adelante señala “yo entendía que esa moral de la compasión, que cada día gana más terreno y que ha atacado y puesto enfermos incluso a los filósofos, era el síntoma más inquietante de la cultura europea, la cual ha perdido su propio hogar, era su desvío ¿hacia un nuevo budismo?, ¿hacia un budismo de europeos?, ¿hacia el *nihilismo*?...” (el presente texto se ha tomado de la edición en español de editorial Alianza, Madrid, 1998: 27). Recordemos que el libro está constituido por tres tratados. El primero, sobre el bien y el mal, constituye en términos del autor “la psicología del cristianismo: el nacimiento del cristianismo del espíritu del resentimiento...”. Y también en términos del autor “El segundo tratado –Culpa, mala conciencia y similares– ofrece la psicología de la conciencia: ésta no es, como se cree de ordinario ‘la voz de Dios en el hombre’ –es el instinto de la crueldad, que revierte hacia atrás cuando ya no puede seguir desahogándose hacia afuera. El tercer tratado da respuesta a la pregunta de dónde procede el enorme poder del ideal ascético, del ideal sacerdotal, aunque éste es el ideal nocivo *par excellence*, una voluntad de final, un ideal de *décadence*. Respuesta: no porque Dios esté actuando detrás de los sacerdotes, como se cree de ordinario, sino *faute de mieux* (a falta de mejor)– porque ha sido hasta ahora el único ideal, porque no ha tenido ningún competidor” (tomado de *Ecce Homo*, citado en prólogo de Nietzsche, *op. cit.*, por Andrés Sánchez Pascual). De ahí a la elaboración de una teoría del superhombre distará sólo un paso.

Juliette considera correcto y apreciable todo lo que el cristianismo veía como sacrílego. En sus prácticas tal sacrilegio se torna casi rutina, carece de la pasión del acontecimiento único. Y hasta podría decirse que se racionaliza. Horkheimer y Adorno agregan que en ese clima también “la injusticia, el odio, la destrucción se convierten en actividad sistemática y rutina, después de que todos los fines –tras la formalización de la razón– han perdido como gracias a un espejismo su carácter de objetividad y necesidad.” Tales comportamientos resultan entonces comparables con las rutinas de la industria. “La formalización de la razón no es más que la expresión intelectual del modo mecánico de producción. El medio es convertido en fetiche; absorbe el placer”.

Entonces el placer llega a resultar anticuado y no funcional a la sociedad industrial, así como tampoco a las rutinas del burgués. Vale recordar en el *excursus I* hasta qué punto Odiseo no debe dejarse llevar por el placer que le proporcionarían las sirenas y debe continuar su meta sin distracciones que es la de llegar a Itaca. Así también, en las sociedades industriales, no habría espacio para el placer. Sin embargo, frente a la naturaleza sojuzgada, el placer rebrota como venganza: “En el placer los hombres se liberan del pensamiento, se evaden de la civilización”. Esto lo comprendieron pueblos primitivos que siempre le dejaban un espacio a la fiesta: “las orgías primitivas son el origen colectivo del placer”. En la fiesta, como es sabido, se produce fuerte inversión del orden establecido –y agregaríamos– hasta de las dimensiones espacio-temporales. “Sólo con el progreso de la civilización y de las luces la subjetividad más fuerte y el dominio consolidado reducen la fiesta a una comedia”, O dicho en otros términos, el placer es puesto en caja, es manipulado a los fines de la productividad. Es cuando Horkheimer y Adorno dicen: (en el placer) “La evolución va desde la fiesta primitiva hasta las vacaciones”. En la sociedad industrial ya no es más posible un parate: “hoy como ayer, mañana como hoy, todo debe continuar como antes”.

Tanto en la obra de Nietzsche como en la de Sade hay el intento de redescubrir el placer aun a costa de otras posibilidades. Como interpretan Horkheimer y Adorno también en el placer hay algo de renuncia: “En su abandono a la naturaleza el placer renuncia a lo que sería posible, así como la compasión renuncia a la transformación de la totalidad”. Juliette “busca

salvar el placer rechazando el amor-dedicación (...) Su libertinaje nació bajo el signo del catolicismo, como el éxtasis de la monja bajo el del paganismo”.

La argumentación acerca de las acciones de Juliette y su diferencia con aspectos del amor burgués pone en escena la crítica al amor-posesión, al amor-veneración hacia la mujer:

“En su adoración fanática del amante, como en la adoración sin límites de la que éste era objeto de parte de la amada, se ocultaba y se idealizaba siempre nuevamente la servidumbre efectiva de la mujer. Sobre la base del reconocimiento de esta esclavitud, los dos sexos volvían a reconciliarse cada vez: la mujer parecía asumir libremente la derrota, y el hombre atribuirle la victoria” (*ibidem*: 131).

Además de transformar el amor en una suerte de posesión, los nuevos ideales burgueses facilitan una suerte de disociación del amor. Así dirá Juliette: “Es sólo el cuerpo lo que amo, y es sólo el cuerpo lo que extraño aun cuando podría volver a encontrarlo en cualquier momento”. Como advierten los pensadores de Frankfurt, “esa disociación, que mecaniza el placer y deforma la pasión convirtiéndola en pura ilusión y engaño, golpea al amor en su centro vital”.

Como ya se señaló en el desarrollo de las primeras argumentaciones de la *Dialéctica...* en los gérmenes de la ruptura moderna con respecto a la tradición ya estaban bocetados rasgos que permitieron luego desplegarse en comportamientos que inspiraron a Nietzsche *La genealogía de la moral* o los modos peculiares de erotismo de Juliette. Y aunque provoquen pavor o asombro resultarían objetivaciones de imaginarios ya presentes y convalidados oscuramente en el orden burgués. La disociación en el amor resulta un ejemplo interesante, así como la moral encontrando nuevos “dioses” en la consideración nietzscheana del superhombre.<sup>36</sup> Como se

36. Como ya hemos visto, el trabajo de H. Marcuse, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” planteaba las características del amor burgués transformado en posesión, en el que el sujeto se toma objeto de amor como una propiedad más. Pero Horkheimer en este capítulo de la *Dialéctica* desanda otras vetas tales como la consideración acerca de la

señaló al principio de esta argumentación, la filosofía rescata la jerarquía. También el orden social burgués, que había planteado la igualdad entre los hombres pero el dominio de la naturaleza, afirma a su vez en el ámbito de la sociedad la *jerarquía*. Horkheimer y Adorno se extienden en consideraciones que los textos abordados –en especial el de Sade– incluyen sobre la condición de la mujer. Para uno de los personajes de *Juliette* “la inferioridad del sexo está claramente establecida”. Frente a esto los pensadores de Frankfurt tratan de encontrar una explicación más profunda a tal afirmación. Dicen:

“...la tentativa del cristianismo de compensar ideológicamente la opresión de la mujer con el respeto hacia ella y de ennoblecer así el recuerdo de las condiciones arcaicas en lugar de reprimirlo sencillamente, es pagada con el resentimiento hacia la mujer exaltada y hacia la emancipación teórica del placer. El sentimiento acorde con la praxis de la opresión no es la reverencia sino el desprecio, y siempre, en los siglos cristianos, ha mostrado la cabeza tras el amor al prójimo, el odio prohibido y obsesivo contra el objeto que traía continuamente a la memoria la vanidad del esfuerzo: la mujer. La mujer pagó el culto a la virgen con la creencia en las brujas (...) La mujer provoca el furor salvaje del hombre semiconvertido que es forzado a honrarla, así como el débil en general provoca el odio implacable del fuerte superficialmente incivilizado que debe perdonarlo...” (*ibidem*: 136).

---

inferioridad de la mujer, la idealización burguesa del matrimonio, las dificultades del amor en la sociedad industrial: “En una época, la servidumbre en la casa paterna encendía en la joven la pasión que parecía conducirla a la libertad, pese a que después ésta no se realizaba en el matrimonio ni en lugar alguno fuera de la casa. Mientras se abre para la muchacha la perspectiva del *job*, se le cierra la del amor. Cuanto más universalmente y sin excepción el sistema de la industria moderna exige de cada cual que se venda y se ponga a su servicio, todo aquel que no entra en el gran mar del *white trash*, en el que desembocan desocupación y trabajo no calificado, se convierte en pequeño *expert*, una existencia que debe cuidar de sí misma. Como trabajo calificado, la autonomía del empresario –que pertenece al pasado– se transforma en el carácter de todos los admitidos en la producción y, por lo tanto, también en el de la mujer ‘profesionalmente activa’” (*ibidem*: 133-4). Para decirlo con cierto esquematismo: cada individuo, hombre o mujer, crece en la medida en que es funcional al criterio de fungibilidad, sirve a unos fines y es reemplazable.



Incluimos esta extensa cita porque ilumina en torno a matices y fuentes remotas de la dialéctica de la Modernidad, con la inclusión de aquellos aspectos que hacen a la vida privada, a las relaciones amorosas, a las consideraciones sobre cierta trama que se hila con la presencia de iluminismo en la ciencia, con la destrucción del placer y también con todo lo considerado “natural”: patriarcado, jerarquías y productividad.

Más aún, Horkheimer y Adorno encuentran similitudes entre el desprecio a la mujer como criatura más débil y el desprecio a los judíos: “En las mujeres como en los judíos se ve que no gobiernan desde hace millones de años. Viven mientras sería posible eliminarlos, y su angustia y debilidad, su mayor afinidad con la naturaleza por la continua presión a la que son sometidos, es su elemento vital”.

Llegados a este punto, no evaden, Horkheimer y Adorno, los razonamientos con sutileza concernientes al placer que proporciona al victimario golpear a quien ha sido golpeado, infligir humillación a quien ya está humillado. Al parecer “Cuanto menor es el riesgo para el que está arriba, con tanta más tranquilidad está a su disposición el placer de torturar”.

Tanto en Sade como en Nietzsche sería posible encontrar amplias demostraciones de lo precedente. Incluso en la descripción amorosa la crueldad se puede sumar al placer. Así señalan que “el amor funesto sobre el que Sade hace caer toda la luz de la representación y la generosidad púdicamente desvergonzada de Nietzsche, que quisiera evitar a toda costa la humillación a quien sufre: ambas, la crueldad y la grandeza imaginaria, operan en los hombres, en la ficción y en la fantasía, con la misma dureza con que operará en la realidad el fascismo alemán” (*ibidem*: 139).

Contundente, el juicio de Horkheimer muestra cómo el proceso de autodestrucción legitima la naturalización de una suerte de mundo alterado, al que llama “coloso inconsciente de lo real, totalidad sin sujeto”: la enfermedad se convierte en síntoma de curación —sería como en el nazismo prometiendo vida mejor y alegría a los alemanes—, la locura se adecua al monstruo del dominio, pero, por otra parte, la dedicación a la criatura adorada aparece como idolatría. Adorar y venerar son parte del mito que el iluminismo ha querido disolver. Como señalan en relación con lo que

desenmascara Sade: “No sólo el amor sexual romántico ha caído como metafísica bajo los golpes de la ciencia y de la industria, sino todo el amor en general, puesto que ningún amor puede hacer frente a la razón, ni el de la mujer por el marido ni el del amante por la amada”. Sade llegará más allá al plantear críticas a la prohibición del incesto ya que no estarían verificadas, diríamos, científicamente, sus consecuencias. Al hacer evidente, en definitiva, una suerte de “inconsciente” del iluminismo, tal concepción se ha desarrollado como una apuesta al dominio y control. Así lo refieren Horkheimer y Adorno con alta capacidad de síntesis:

“...*la chronique scandaleuse de Justine y de Juliette* —que parece escrita con la cinta automática del montaje industrial y anticipa la novela por entregas del siglo pasado y la literatura de masas de este siglo— es el *epos* homérico que se ha liberado hasta del último velo mitológico: es la historia del pensamiento como órgano de dominio” (*ibidem*: 143).

Los mencionados Sade y Nietzsche serían en la visión de Horkheimer y Adorno, los escritores “negros” de la burguesía que mostraron la cara de la destrucción, el lado oscuro del iluminismo y se rieron de las doctrinas armonizantes, de la compasión cristiana, etc. Las afirmaciones consoladoras son traicionadas por la negación nietzscheana, pero —y esto es lo muy destacable de la reflexión— Horkheimer y Adorno sostienen que, en ese acto de negar, el filósofo salva la fe inquebrantable en el hombre. Para decirlo en sus propios términos: “Al proclamar la identidad de razón y dominio, las doctrinas despiadadas son más piadosas que las de los lacayos de la burguesía”.

## 5. INDUSTRIA CULTURAL

Leo Löwenthal se concentró especialmente en la década del cuarenta en el análisis de la “cultura de masas”. Desde fines de los años veinte se

había mostrado interesado en el análisis estético y hacia 1940 sus reflexiones también aportaron a la crítica de la industria cultural formulada por Horkheimer y Adorno. En 1942 Löwenthal escribió a Horkheimer, que estaba en California, comentándole de su trabajo sobre las biografías populares en las revistas. Horkheimer recaló en la importancia de los aspectos señalados por Löwenthal, a quien le manifestó en una carta: “Me agradaron particularmente los párrafos sobre ‘repetición’. Esta categoría jugará un rol muy decisivo en todo el libro. Lo que usted llama la falta de rebelión contra la repetición eterna en la vida y el arte destaca la mala resignación del hombre moderno, que es, por así decir, el tópico principal entre líneas y que será uno de los conceptos básicos de nuestro libro...” (citado por M. Jay, 1991: 349). Precisamente, esta idea de repetición de lo mismo cobraría un lugar de importancia para describir a la “industria cultural” en diversos aspectos, no sólo en el de sus contenidos.

Adorno y Horkheimer utilizaron la expresión “industria cultural” por primera vez en su *Dialéctica del Iluminismo*. En alguna medida, el concepto tenía la virtud de sintetizar con precisión una característica de la cultura contemporánea que difícilmente podía hallarse en otros como “cultura de masas”, “cultura popular” o “arte de masas”. Además, poseía claras connotaciones “antipopulistas” (M. Jay, 1991: 353). Adorno mismo se refirió años más tarde –en un texto de 1967– a la supresión de la noción de “cultura de masas” en el texto definitivo de *Dialéctica...* y su reemplazo por “industria cultural” con el fin de “eliminar desde el principio la interpretación más corriente, es decir, que se trataba de una cultura que surgía espontáneamente de las propias masas, de una forma contemporánea de arte popular” (citado por M. Wolf, 1991: 94). “Industria cultural” daba cuenta de la producción en serie de la cultura, aunque en lo inmediato apareciera como una forma cultural de las masas. Es importante enfatizar que la crítica que dirigen a la industria cultural está inscripta en la preocupación por el momento de “parálisis del iluminismo”, por el modo en que las sociedades occidentales habían arruinado su “potencial emancipador” (M. Jay, 1988: 28). De ahí que también esté presente la intención de mostrar esta nueva configuración cultural como arcaica. Esta forma de proceder ha sido muy

característica en Adorno, a quien es atribuido –al igual que el *excursus* de Odiseo– el ensayo sobre la industria cultural. Muchas de las tesis contenidas aquí habían sido prefiguradas en dos artículos de Adorno que aparecieron en la revista del Instituto: “Sobre el Jazz” (1936) y “Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938).

Adorno y Horkheimer dirigieron su crítica a la *pretensión* de ser creaciones estéticas de los productos de la industria cultural, es decir, de la pretensión de ser “verdad representada”. Lejos de contener algún elemento de utopía, la cultura de masas se había convertido en “profeta de lo existente” y había consolidado su carácter afirmativo.<sup>37</sup> Pero, además, había presionado sobre el modo de ser el arte. En *Dialéctica del Iluminismo*, Adorno y Horkheimer afirmaron que la “industria cultural” –a través de la igualación y la producción en serie– sacrificó “aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía del sistema social” (H. y A., 1971: 148). En este punto, estaba también presente el problema de la “atrofia del aura” que había advertido Benjamin, aunque no lo interpretara en el mismo sentido. Esta lógica se refiere a la autonomización relativa del arte respecto de la vida social, a su posibilidad de ser “distinto” y “distante” –por lo tanto potencialmente crítico– de aquello que lo crea. Pero, con el fin de alejar la percepción de una mirada unilateral sobre las tesis de los de Frankfurt nos parece apropiado recuperar la siguiente afirmación de Adorno: “Plantear desde arriba la pregunta de si un fenómeno como el cine es o no arte no conduce a ninguna parte. El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética” (T. Adorno, 1983: 12). La “industria cultural” demostraba la regresión del iluminismo

37. “En la fetichización de la obra de arte convertida en bien cultural y en la regresión del goce del arte, convertido en consumo y diversión dirigidas, investiga Adorno lo que él denomina un ‘fetichismo de la mercancía de nuevo estilo’, convencido de que en el carácter masoquista del pequeño burgués que se deja movilizar para el Estado totalitario, y ‘en los aceptantes de la actual cultura de masas, tenemos distintos aspectos de la misma cosa’” (J. Habermas, 1989: 471).

a la ideología. Adorno y Horkheimer decían que la contradicción de la industria cultural –presencia del iluminismo (en el cálculo de efectos y la técnica de producción) e ideología (en la fetichización de lo existente)– era tomada por ellos con mayor seriedad de la que la propia industria quería (H. y A., 1971: 13).

La “cultura de masas” en el marco de las sociedades fascistas –pero también en aquellas otras que podían caracterizarse como representativas de la idea adorniana de “mundo administrado”– venía a jugar un papel que favorecía el control y la sumisión de las capas populares, engañadas y atrapadas por la apelación a esos aspectos de la vida humana que el iluminismo había desvalorizado. De ahí que los autores asumían una posición de crítica radical hacia el conjunto social y se alejaban de las posiciones condescendientes respecto de las masas. En 1941, *Horkheimer, en reflexiones referidas al arte, las masas y el fascismo*, señalaba: “Existen épocas en las que la creencia en el futuro de la humanidad sólo puede mantenerse viva en la incomprometida oposición a las reacciones de los seres humanos. En la actualidad nos encontramos en una de esas épocas” (M. Horkheimer, 1973b: 125). En este marco, las transformaciones de la cultura eran sacadas de los planteos mecanicistas que habían caracterizado al marxismo para situarlas en otras constelaciones de conceptos más complejos.<sup>38</sup>

En explícita distancia respecto de otras posturas que veían “la diversidad” y el “carácter democrático” de la cultura masiva, Horkheimer y Adorno partían de una tesis diferente: la diferenciación y el caos cultural eran desmentidos cotidianamente por los hechos (H. y A., 1971: 146). Los filmes, la radio, las publicaciones periódicas, antes que una serie desordenada de expresiones culturales “constituyen un sistema” tendiente a la “uniformidad”. La tendencia era advertida también en aquellas sociedades

38. Según M. Jay, en la *Dialéctica del Iluminismo* Horkheimer y Adorno llegaban a la conclusión de que “la sociedad occidental había arruinado su potencial emancipador. En términos que recordaban tanto a Nietzsche y a Weber como a Marx, exploraban el efecto inesperadamente pernicioso de la racionalidad –entendida en su sentido subjetivo, instrumental– al producir la crisis actual” (M. Jay, 1988: 28).

que', asumiendo esa cultura como propia, confiaban en su carácter igualitario y democratizante (M. Jay, 1991: 355). Justamente, la crítica hacia esas formas pseudodemocráticas produjo reflexiones agudas e iluminadoras como la siguiente: "La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en dominios que les estaban vedados, sino que en las condiciones sociales actuales contribuye justamente a la ruina de la cultura..." (H. y A., 1971: 192).

Adorno y Horkheimer, coincidiendo de este modo con Marx, Lukács y Simmel, señalaban que lo "equivalente" gobierna a la sociedad burguesa. Esa equivalencia consiste precisamente en la reducción de la heterogeneidad para establecer –de modo comparativo– igualdades abstractas. Y en el mismo procedimiento en que se abstrae se liquida. En ese imaginario de cálculo e intercambiabilidad –ideal epistemológico matemático, se podría decir con Simmel–<sup>39</sup> lo que no puede ser cuantificado y resuelto en lo "uno", lo que expresa lo no idéntico, queda excluido: pasa a formar parte de la apariencia, de la fantasía, del arte y de la literatura (H. y A., 1971: 20). La cultura mercantilizada, "cosificada", es despojada de sus elementos críticos y vuelta funcional con una "irracionalidad racionalizada".

De lo que había que dar cuenta, más que de formas plurales de acceso a la cultura, era de la expansión de una "racionalidad" que atraviesa al orden social y, en este caso de modo específico, a la cultura. La dispersión y la diversidad eran vistas como sistemáticamente generadas por la producción industrial de "bienes culturales". Aun cuando esto ha querido ser

39. "Las funciones espirituales, con cuya ayuda la época moderna da cuenta del mundo y regula sus relaciones internas –tanto individuales como sociales– se pueden designar, en su mayor parte, como funciones de cálculo. Su ideal epistemológico es comprender el mundo como un ejemplo de contabilidad, y aprehender los procesos y las determinaciones cualitativas de las cosas en un sistema de números y, así, Kant cree que en la filosofía de la naturaleza, la única ciencia es la que se pueda dar en configuración matemática. Y no solamente se pretende alcanzar espiritualmente el mundo corporal con la balanza y la medida, sino que el pesimismo y el optimismo pretenden determinar el valor de la vida mediante un equilibrio de felicidad y dolor, buscando, al menos, como ideal máximo, la determinación numérica de ambos factores" (G. Simmel, 1977: 557).

refutado por investigaciones posteriores, la tesis de Horkheimer y Adorno, tiene plena vigencia en el siguiente sentido: la “estandarización” y la “tendencia a la homogeneidad” constituyen premisas materiales básicas del modo de producción industrial de la cultura. Cualquier intento de análisis que prescinde de esta lógica, caería –y de hecho sucede– en una grave ceguera. Las distinciones entre filmes, entre semanarios y sus costos, etc., sirve más para comprender cómo son organizados y clasificados los consumidores. Todo ocurre en el marco de una racionalidad en la que los comportamientos son producidos: “Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente” (H. y A., 1971: 149). La “nueva cultura popular” cambiaba sus relaciones con aquellos sectores relativamente ajenos a ella a partir del dispositivo de los medios masivos; entonces, los sectores rurales y los sectores “cultivados” también eran afectados por el sistema de comercialización (T. Adorno, 1966: 12).

La industria cultural –por medio de la producción estandarizada de la diferenciación– otorga al público la posibilidad aparente de “elegir”. Pero, en realidad, ofrece indiscriminadamente a todos aquellos que la sociedad –en el mismo procedimiento– va a quitarles (H. y A., 1971: 170). Entonces, la Escuela de Frankfurt no dirigió su implacable crítica a la industria cultural “porque fuera democrática, sino precisamente porque no lo era” (M. Jay, 1991: 353). En ese marco el hombre cree poder moverse como un sujeto libre cuando en realidad su comportamiento es de adaptación a una legalidad y una racionalidad que sirve para someterlo. La racionalidad técnica como dominio de la naturaleza está también puesta al servicio del control de los hombres. La apariencia de libertad de elección del sujeto frente a los productos de la industria cultural pone de relieve su falsedad al promover una libertad donde las opciones a tomar ya fueron tomadas por el mercado, que es el que verdaderamente elige. Se trata de una situación paradójal en la que una cultura industrializada (y degradada) es aparentemente democrática, pero produce la “conformidad” con una sociedad profundamente injusta. Por ello, Adorno y Horkheimer señalaban: “La idea de ‘agotar’ las posibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo

estético de masa, forma parte del sistema económico que rechaza la utilización de las capacidades cuando se trata de eliminar el hambre” (H. y A., 1971: 168). La unidad del sistema se consolida en el círculo “de manipulación y de necesidad”,<sup>40</sup> en un marco en que la técnica conquista cada vez más poder sobre la sociedad. Lo que Adorno y Horkheimer denunciaron era lo siguiente: si la técnica cada vez tiene más poder, también hay que decir –y eso es lo que no se dice– que se trata del poder de los “económicamente más fuertes” y que la “racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo” (*ibidem*: 147). En este marco sobrevive el más astuto, sea porque es más fuerte o porque “renuncia” y se adapta. Si la cultura había sido una forma de contener los impulsos –sean éstos revolucionarios o proclives a la barbarie– cuando se industrializa llega más lejos aún: “Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto” (H. y A., 1971: 183).<sup>41</sup> El “consuelo” ofrecido por la industria cultural es que “adaptándose” se puede seguir sobreviviendo. “Basta con advertir la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha entrado a participar. La sociedad es una sociedad de desesperados y por lo tanto la presa de los amos” (H. y A., 1971: 183-184). Max Horkheimer sostenía que la opresión ejercida sobre las masas había arraigado la tendencia a tratar su propia “naturaleza interior” del modo en que ellas mismas lo habían sido. Por lo tanto –y en esto

40. La relación que queda establecida es una suerte de círculo. “Los modelos del pensar y del actuar que la gente recibe listos para su uso de las agencias de la cultura masiva actúan por sí mismos de tal modo que influyen sobre la cultura de masas como si fuesen las ideas de los hombres mismos” (M. Horkheimer, 1973: 163).

41. Por lo tanto, al momento de pensar en individuos autónomos” en una sociedad democrática libre Adorno sostiene que al menos “sabemos muy bien como *no* debe ser un ser humano que merezca la designación de “individuo autónomo” (T. Adorno, 1966: 23). Sobre este aspecto es importante el capítulo “Ascenso y ocaso del individuo”, en *Crítica de la razón instrumental* (1973) de Max Horkheimer ya que la situación del “individuo” constituye un tópico de especial relevancia. Por otra parte, además de esta preocupación por el individuo autónomo, nos interesa destacar que Adorno consideraba que las clases y las relaciones de clase continuaban en una existencia “implícita”, aunque no se expresara en formas de conciencia (M. Jay, 1988: 86.87).



resuena un eco de Nietzsche— si a los dominados se les prometiera impunidad “sus actos serían tan terribles y deformados como los excesos de esclavos transformados en tiranos” (M. Horkheimer, 1973:129).

Aquí reside la *astucia* de la “industria cultural”. Si la “industria cultural” puede asociarse con las ideas de “estafa”, “engaño” y “sumisión”, tal cosa no puede sostenerse desde las interpretaciones simplistas que muchas veces se hicieron de las tesis de Adorno y Horkheimer a través de una idea demasiado llana de *manipulación*. Si algo ha caracterizado a los teóricos de Frankfurt es la capacidad de indagar profundamente en lo específico de los fenómenos sin dejar por ello de remitirlos a los procesos globales que los determinan. Precisamente, la industria cultural da cuenta de una “racionalidad” a la que no escapan siquiera quienes ejercen el dominio, aun cuando su posición no sea idéntica a la de quienes son sometidos. Aquí conviene recordar la idea de astucia que vimos previamente. La astucia, se dijo, es un medio de intercambio en el que se cumplen las reglas de un contrato que, de todos modos, logra que la contraparte resulte estafada. La astucia de la “industria cultural” —y el “engaño” o “estafa” que implica— consiste en realizar en el plano de lo simbólico la promesa de lo que está impedido: “La industria cultural vuelve a proporcionar como paraíso la vida cotidiana. (...) La distracción promueve la resignación que quiere olvidarse en la primera” (H. y A., 1971: 171). Como ha señalado Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental*, sobrevivir implica para el individuo la adaptabilidad a la coerción de la sociedad que lo somete, salvo que opte por ofrecer resistencias; pero sucede que quienes son “demasiado débiles para enfrentarse con la realidad no tienen más remedio que extinguirse identificándose con ella” (M. Horkheimer, 1973: 122).<sup>42</sup>

42. De ahí que también se debe advertir un cambio en la relación política/masas, que puede caracterizarse por el “alejamiento” de las segundas de la primera. Al respecto sostuvo Adorno: “La conexión entre la política y sus intereses particulares es para ellas tan impenetrable que se alejan de la actividad política” (1973:59). En “Sobre el concepto de libertad” sostenía Horkheimer: “El aparato político que no cuente con la participación vital, con el interés espontáneo, serio y animado de los ciudadanos que deben darle los impulsos necesarios, seguirá siendo, pese a la mejor voluntad de los políticos, un elemento abstracto y aislado dentro de la totalidad” (1973b: 187).

Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, había puesto de relieve la cuestión de la sumisión al amo (del cual, como se ha visto, la “conciencia servil” es su verdad): “la otra conciencia [el esclavo] se suprime como ser-para-sí, y hace entonces ella misma lo que la primera [el amo] hace sobre ella” (G. Hegel, 1991: 172). El dominio ejercido por la industria cultural permite instalar la moral del dominio en “las masas engañadas que creen en el mito del éxito aun más que los afortunados”. La “conciencia servil” consiste, exactamente, en que las masas “reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza” (H. y A., 1971: 162). Y la industria responde astutamente a tal demanda, aunque esta última —señalan Adorno y Horkheimer— no haya sido sustituida todavía por la “pura obediencia” (*ibidem*: 165). La articulación entre necesidad y demanda queda resuelta en una suerte de relación circular que, al mismo tiempo, se torna falsa. Sobre este tópico la posición de Adorno se revelaba sumamente escéptica ya que en *Teoría estética* llegaba a afirmar: “Ya no podemos apoyarnos en la confianza de que las necesidades de los hombres, al multiplicarse las fuerzas productivas, harán que todo adquiriera una configuración superior. Estas necesidades han quedado integradas en una sociedad falsa y han sido falseadas por ella” (T. Adorno, 1983: 32-33). La sentencia iba más lejos: Adorno no negaba que los hombres encontrarán satisfacción, incluso múltiple, pero sería una satisfacción falsa y engañosa.

La “cultura” industrialmente producida queda así “bien atada”, “administrada” y “concienzudamente calculada” (T. Adorno, 1984: 233) y contribuye como un medio a reproducir la racionalidad de la totalidad social, aun cuando los fines a los que contribuye sean irracionales y puedan contradecirse con ella. Esas formaciones espirituales reducidas a “bienes culturales” son manufacturas que sirven a los fines de dominio (*ibidem*: 243). En este sentido, el “mundo administrado” en el que pensaba Adorno, parecía haber llegado incluso a eliminar todo resto de “terquedad”, como había llamado Hegel a la “libertad que todavía subsiste dentro de la servidumbre” (G. Hegel, 1991: 174). Al contrario, cada uno debía “garantizar” su identificación con el “poder por el que es golpeado” (H. y A., 1971:184).

La industria cultural se caracteriza por la producción estandarizada y los clisés. Estos últimos estarían supuestamente fundados en las necesidades

de los consumidores. El “engaño” y la “estafa” que produce la industria cultural no reside en la diversión preparada sino en que arruina el placer al plegarse a los “clisés ideológicos” de la cultura en curso de liquidación (J. y A., 1971: 172). La uniformidad de la industria cultural tiene como procedimiento al *esquematismo* que, a su vez, permite conservar la apariencia de competitividad y libre elección. La misma producción de novelas se hace pensando en la posibilidad de convertirlas en filmes, siguiendo un tipo de procedimiento constructivo acorde al trabajo técnico. La omnipresencia del autor, que a veces se tiende a buscar, no puede ser tal: los productos de la industria cultural también están atravesados por la división del trabajo; de ahí que las huellas de aquel son sumamente relativas. “La industria cultural realiza el esquematismo como el primer servicio al cliente.” En ello reside su “intencionalidad astuta”, ya que no hay nada por hacer, distinguir y calificar que no lo haya sido de modo previo “en el esquematismo de la producción” (*ibidem*: 151).

Adorno reconocía que los arquetipos de la televisión y la industria cultural contemporánea tenían matrices de relativo alcance a partir de los gestados —a fines del siglo XVIII y principios del XIX— en torno a la literatura asociada a un mercado (T. Adorno, 1966: 11). Quizá, en alguna medida, se trataba de una “estética” de la repetición en la que tanto la estructura y el final del relato televisivo eran ya conocidos (*ibidem*: 13). La industria cultural se caracteriza por la repetición de lo ya aceptado y en ese sentido “el arte de masas excluye la historia mediante sus ‘congelados’ modelos” (T. Adorno, 1984: 34). La *cosificación del clisé* (y no el clisé a secas) en la industria cultural y la aparición azarosa de lo que ya ha sido decidido por el sistema, manifiesta que en el “mundo administrado” los hombres son producidos como sujetos y han renunciado a ser protagonistas: “Todo lo que ocurre, ocurre a los hombres, en vez de ocurrir por ellos” (*ibidem*). Traspolando una idea desarrollada en el ensayo “Concepto de iluminismo” podríamos decir que la falsedad de la industria cultural reside en ese proceso por el cual todo “se halla decidido por anticipado” (H. y A., 1971:39).

Otro aspecto en torno al control de las acciones humanas tiene que ver con las formas en que se organizan las relaciones entre trabajo y tiempo libre. Trabajo y ocio, que en apariencia constituyen instancias opuestas,

están inscriptos en la misma racionalidad: el descanso se asemeja al trabajo. Precisamente, “la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida y no en el conflicto con ésta, ya sea a causa de la omnipotencia o de la impotencia. El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo” (*ibidem*: 165). La racionalidad que despliega el sistema es capaz de colonizar aquellas esferas aparentemente más independientes: “Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio” (H. y A., 1971). La relación entre “tiempo libre” y trabajo es inescindible y consiste en el condicionamiento del primero por parte del segundo, en convertirlo en un “apéndice”.

Karl Marx había advertido que el “trabajo alienado” extraña al hombre respecto de su ser genérico al constituirse el trabajo en un “medio de subsistencia” (K. Marx, 1984). La industria cultural realiza al hombre como ser genérico “pérfidamente”, a través de una suerte de estafa o traición, al convertirlo en un ejemplar: “cada uno es sólo aquello por lo cual puede sustituir a los otros...” (H. y A., 1971: 175). Además, en la *Dialéctica...*, la “división del trabajo” y las formas sociales de conciencia no eran tratadas como el fundamento de la solidaridad, según pretendía Durkheim. Lo que se manifestaba allí, una vez más, era la relación sociedad/dominio: en esa división se “realiza”, en los individuos, la “totalidad dominada”.

Sobre este mismo problema, sostuvo más tarde Adorno (en 1969), que aun cuando “los hombres se persuaden, al menos subjetivamente, de que actúan por su propia voluntad, siempre aquello de anhelan liberarse en las horas ajenas al trabajo modela de hecho esa misma voluntad” (T. Adorno, 1973:54). El “tiempo libre” llegaba a caracterizarse por el “hastío”. Adorno, cuyo énfasis en la denuncia de la falta de libertad de los hombres no siempre es destacada en toda su dimensión, decía que los modos de organización del ocio muestran todo lo que le es “retaceado de antemano” a los hombres, específicamente las condiciones para el disfrute del estado de libertad: “Sus diversiones, por cuya superficialidad el conservadurismo cultural los critica o los injuria, les están impuestas por la necesidad de reparar las fuerzas que el ordenamiento de la sociedad, tan elogiado por

ese mismo conservadurismo cultural, les exige consumir en el trabajo” (*ibidem*: 59). De todas maneras, Adorno mantenía en estas reflexiones cierta expectativa en torno a la posibilidad de transformar el tiempo libre en libertad.

Por otro lado, en el “carácter afirmativo” es donde esta industria manifiesta su apología del mundo tal cual existe. El arte burgués, a pesar de ser parte de la cultura afirmativa, podía caracterizarse por cierta ambigüedad según Marcuse, ya que si bien exime a las “relaciones externas” de la responsabilidad por el destino del hombre, a la vez le “contrapone la imagen de un orden mejor, cuya realización se encomienda al presente” (H. Marcuse, 1978: 69). La industria cultural, en cambio, se dirige a entretener y divertir. El *amusement* “libera” del pensamiento como liberación y construye una “apología de la sociedad” cumpliendo la función de “profeta de lo existente” (H. y A., 1971: 174). Allí reside su diferencia con el arte auténtico, este último se ha escindido de la praxis como “verdad” ya que —como había especificado Horkheimer— “la verdad no puede pactar con las ‘costumbres dominantes’” (1973b: 128-129). Esto es lo que no encontraban en la industria cultural. En la fusión de distracción y cultura se producían dos efectos estrechamente ligados: “depravación de la cultura” y “espiritualización forzada de la distracción” (H. y A., 1971:172). El entretenimiento libera en un sentido muy poco liberador. De modo aún más acabado el *humor* triunfa sobre lo bello. La risa indica el desvanecimiento de un miedo; la risa serena “es como el eco de la liberación respecto al poder”, la risa terrible es la forma astuta en que el miedo es vencido a través de una alianza con aquello que hay que temer. Recomendada de modo continuo por la industria cultural —a través de la diversión— la risa opera como “un instrumento de estafa respecto a la felicidad” (*ibidem*: 169).

De esto se desprende en qué situación son colocados los espectadores: fantasía, imaginación y espontaneidad se ven “atrofiadas” y “adiestradas”, aunque los productos estén hechos de tal forma que exijan actividad para su “percepción adecuada” (*ibidem*: 153). “Quien quiera adaptarse —escribió más tarde Adorno— debe renunciar cada vez más a la fantasía” (T. Adorno, 1973: 59). “El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente

evitada.” (H. y A., 1971: 166). Al individuo la industria le reclama sólo su disposición al entretenimiento. El significado de la diversión es prestar acuerdo: “El llamado entretenimiento... no es otra cosa que un medio de entrenamiento...”, sentenciaba Horkheimer (1973b: 136). Otro aspecto relevante es la transformación de lo trágico: de resistencia ante un destino (mítico) ineluctable pasa a ser la amenaza de aniquilación para quien no colabore. “El destino trágico se convierte en castigo justo, transformación que ha sido siempre el ideal de la estética burguesa” (H. y A., 1971: 182). La “industria cultural” se ha convertido entonces en una expresión acabada del “carácter afirmativo” de la cultura. Marcuse en “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, se había remontado a la filosofía griega para rastrear este concepto a partir de la separación entre “lo bello” y “lo útil” en la filosofía occidental. La industria cultural parece resolver la escisión pero no en el sentido deseado por Marcuse, sino subsumiendo un término a otro: “El gusto dominante –sostienen Horkheimer y Adorno– toma su ideal de la publicidad, la belleza de uso. De tal suerte el dicho socrático según el cual lo bello es lo útil se ha cumplido por fin irónicamente” (*ibidem*: 187).

El arte como dominio separado –una autonomía simplemente tolerada– sólo fue posible en tanto fue burgués aun cuando las obras, a pesar de negar su carácter de mercancía, eran al mismo tiempo mercancías. El valor de uso del arte es fetichizado y ese fetiche –la valoración social– es el único valor de uso. Cuando su inutilidad en relación a los fines del mercado se cruzó con el “pedido de distracción y diversión” la obra de arte terminó devorada por tales fines. Las obras artísticas son adoptadas por la industria cultural pero al precio de terminar con el “extrañamiento” y de la sumisión a la “reificación” (*ibidem*: 188-193). La “ineficacia” de las obras de arte en la actualidad –al menos de aquellas que no se dejan instrumentalizar como propaganda– reside en que “para oponerse al omnipresente sistema de comunicación reinante tienen que renunciar a unos medios de comunicación que son los que podrían llevarla hasta el público” (T. Adorno, 1983: 317). Por ello el arte actual ya no se basa en la comunicación y es, además de síntoma, “la única objetivación adecuada del desamparo y desesperación del individuo” (M. Horkheimer, 1973b: 123).

La industria cultural se ha sustentado dando protagonismo al “efecto”. Ha puesto al detalle en lugar de la obra --que era conductora de la idea-- y reduciendo a esta última a “fórmula” termina en su liquidación. Para Adorno y Horkheimer, desde el romanticismo al expresionismo, el detalle emancipado se había tornado rebelde; la industria cultural, al tratar del mismo modo al todo y a la parte “crea un orden, pero ninguna conexión” (H. y A., 1971: 152). La producción industrial de la cultura se muestra servil ante los “detalles empíricos” y cultiva la “fidelidad fotográfica”; ambos son aprovechados como “elementos para su manipulación ideológica” (T. Adorno, 1983: 297). Las tecnologías para la producción televisiva, por ejemplo, hacen inevitable el recurso al clisé. Pero no se trata de llamar la atención sobre este punto en sí, porque --en última instancia-- es un elemento de organización cognoscitiva de la experiencia. En la industria cultural lo que hay que reconocer es un cambio funcional del clisé en su “endurecimiento” y “cosificación” que se lleva bien con la rigidez y las ideas preconcebidas de las personas que, en la opaca y compleja vida moderna, echan mano a esos clisés que parecen poner un orden a lo incomprendible (T. Adorno, 1966: 33). Estos clisés se definen en el *esquematismo* --que, recordemos, sería el “primer servicio al cliente”-- y confirman el esquema a medida que lo componen, orientados sobre todo a producir “nuevos efectos” basados en el viejo esquema. El esquematismo se realiza en la “eterna repetición de lo mismo” y en la “exclusión de lo nuevo” (H. y A., 1971: 162).

El estilo de la industria cultural “es al mismo tiempo la negación del estilo” --una “caricatura del estilo”-- ya que aunque en el especialista quede algún resto de autonomía que entra en conflicto con la política comercial de los productores de mercancías, ese resto está cosificado antes de producirse el conflicto (H. y A., 1971: 157). En la obra de arte, en cambio, el “estilo es una promesa”, una promesa “a la vez necesaria e hipócrita”. La obra se enfrenta al estilo (los grandes artistas, hasta Schönberg y Picasso, desconfiaron del estilo) y de allí extrae una expresión para el sufrimiento. En el “mundo administrado”, el arte genuino es una fisura, una “disonancia”.

Adorno consideraba que las necesidades estéticas son vagas e inarticuladas. La industria cultural, a pesar de erigirse en modalidad “administrativa” de

la cultura, no habría llegado a modificarlas y programarlas tanto como generalmente se supone. Sin embargo, la industria cultural ofrece a esas necesidades una estafa. El arte en cambio, en el mundo contemporáneo se vuelve irrisorio e incluso indiferente. Pero el verdadero arte se diferencia de la industria en que la obra de arte “pretende romper la eterna alternancia entre necesidad y satisfacción, pero no corromperse ofreciendo satisfacciones trucadas a necesidades que realmente quedan sin satisfacer” (T. Adorno, 1983: 318). La sublimación estética, ante las condiciones existentes, produce el cumplimiento del deseo a través de la negación. “La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca” (H. y A., 1971:168). Este aspecto fue magistralmente sintetizado por Löwenthal al sostener que la cultura de masas era “psicoanálisis al revés”. Traspolando una idea de *Teoría estética* podría sostenerse que la “industria cultural” ofrece a la conciencia cosificada una “sustitución del placer sensual que no tiene”, pero en realidad lo que le da es una vida ascética (T. Adorno, 1983: 25).

La caracterización que Adorno hace del arte tiene como rasgo clave la “negatividad”, aunque no de modo opuesto sin más complejidad a su momento afirmativo. El arte es portador de una *promesse du bonheur* y anticipa algo mejor que el hoy. Para decirlo en los términos de Ernst Bloch (1993), la auténtica obra de arte proyecta la imagen de un “todavía-no” mientras la industria cultural renueva la conciencia del “ya-no”. La promesa que contiene la obra no es ofrecida como un consuelo, sino como crítica de la praxis. Salva aquello que para Adorno era una suerte de obsesión: la no identidad. En su aparente tensión hacia la identidad, el arte socorre a “lo no idéntico”, a “lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificatoria” (T. Adorno, 1983: 14). La industria cultural –en cambio– es el dispositivo del entretenimiento y la diversión. El *amusement*, como tal, existía antes de la industria cultural. Por lo tanto, acusar de morbosidad y degeneramiento al arte ligero sería hacerse ilusiones respecto a la sociedad. El arte ligero ha acompañado como una sombra al auténtico arte que se ha negado “a los fines de la falsa libertad” y por ello ha podido preservar su “autonomía” aunque pagando el precio de la exclusión de las clases inferiores, a las que –por tal razón– “sigue siendo fiel” (H. y A., 1971: 163).



Aun cuando se ha pretendido reducir ciertas posiciones de Adorno a las de un aristócrata resentido frente al “arte de masas”, señala en la relación arte/industria cultural dos procesos vinculados que relativizan tal caracterización: por un lado, la espiritualización de las obras despertó el rencor de los excluidos y abrió camino al “arte para consumistas”; por otro, la repulsión de los artistas a este último promovió una “espiritualización cada vez más desconsiderada” (T. Adorno, 1983: 26). Por ello sostenía Adorno: “En favor de lo que carece de poder sólo sale en defensa lo que no se pliega al poder, en favor de un valor de uso disminuido lo que no sirve para nada” (T. Adorno, 1983: 298). En una suerte de “máscara de la verdad” (la “apariciencia de su ser-en-sí”, “en medio de la total apariciencia”) el arte —aunque no pueda escapar al fetichismo— puede negar lo social siendo social al mismo tiempo (*ibidem*: 299).

## 6. SOBRE EL ANTISEMITISMO

“Hacemos nuestra, pues, la opinión de que la idea de un dios único, así como el rechazo del ceremonial mágico y la acentuación de los preceptos éticos en nombre de ese dios, fueron realmente doctrinas mosaicas que al principio no hallaron oídos propicios, pero que llegaron a imponerse luego de un largo período intermedio, terminando por prevalecer definitivamente...”

S. Freud, “Moisés y la religión monoteísta”,  
*Obras completas* (tomo 111: 3279).

¿Qué resabio queda en el perseguido cuando aparentemente ya no se ve al perseguidor? ¿Qué ocurre en el psiquismo del sobreviviente? ¿Cómo trata el problema de la “culpa” por seguir viviendo?

Imaginamos estas preguntas como telón de fondo del capítulo “Elementos del antisemitismo” de la *Dialéctica del Iluminismo* y, aunque no

estén explícitamente desarrolladas en ese texto, creemos que resultan valiosas para comprender algunos aspectos de la subjetividad de los miembros de la Escuela de Frankfurt, así como las aseveraciones de este capítulo.

No cabía pensar que los estragos del nazismo eran producto solamente de los designios demoníacos del Führer. La obra en su conjunto apuntaba a una comprensión de la barbarie nazi como dialéctica del iluminismo y en ese marco comprender la construcción simbólica del judío así como la constitución del antisemitismo.

M. Löwy aporta un cuadro de época interesante para imaginar el valor de lo judío en Centroeuropa de fines del siglo XIX:

“¿Cuáles fueron las consecuencias de estos desarrollos económicos, sociales y culturales sobre las comunidades judías de Mitteleuropa? El ímpetu del capitalismo creó un espacio favorable al florecimiento de la burguesía judía. La población judía va a salir de los ghettos, de las aldeas para urbanizarse rápidamente: mientras en 1867 el 70% de los judíos de Prusia vivían en pequeñas aldeas, su porcentaje cayó a 15% en 1927. Lo mismo sucede en el Imperio Austrohúngaro donde la población judía se concentra en Budapest, Praga y sobre todo en Viena (...) Se va formando en las ciudades una grande y media burguesía que ocupa un lugar creciente en los negocios, el comercio, la industria, la banca. A medida que se enriquece y que las antiguas restricciones civiles y políticas son levantadas (en Alemania 1869-1871), esta ‘clase media judía’ no tiene sino una aspiración: asimilarse, aculturarse, integrarse en la nación germánica” (M. Löwy, 1997: 31).

Pero constituiría un dato incompleto hacer referencia a los judíos de la Mitteleuropa sin, a su vez, recordar la espiral de persecuciones ocurridas también en Europa en siglos anteriores, las nuevas orientaciones dentro del judaísmo y cómo esta memoria queda residualmente o en los intersticios de los procesos culturales vigentes. Una suerte de dialéctica entre asimilación, desarrollo cultural y persecución parecía constituirse en marca para el judío. Por ejemplo, la cultura hebrea alcanzó especial esplendor en la España musulmana y en la cristiana de los siglos XI y XII, considerados

como la Edad de Oro de la literatura hebrea. Hubo intensa actividad en los campos de la filología bíblica, las matemáticas, la astronomía, la medicina. También hacia los siglos XII y XIII se fue desarrollando entre los judíos españoles una tendencia mística que se basaba en la posibilidad de acceder a cierta visión o sentimiento directo de lo divino. Alimentaron esta perspectiva una cantidad de fuentes tradicionales, a veces de fluir subterráneo, nucleadas en lo que se denominaba la Cábala<sup>43</sup> y que culminaron en el *Zohar* o *Libro del Esplendor*, escrito por el rabí Moisés de León.

Como es sabido, entre los siglos XIII a XV los judíos fueron expulsados de Inglaterra, Francia; en 1492 los reinos de Castilla y Aragón y en 1497 el de Portugal también expulsaron a los judíos, algunos de los cuales simulaban la conversión para poder quedarse aunque su estado de indefensión frente al Santo Oficio era grande, ya que una denuncia anónima sobre actividades vinculadas a la tradición judía podía hacer actuar a la Inquisición. Muchos huyeron hacia países musulmanes donde el idioma castellano, utilizado en el culto, se fue transformando en sefardí o ladino. La otra tradición judía fue la askenazi, característica de los hebreos que se asentaron en el centro y el este de Europa y que utilizaban como lengua un dialecto germánico, el *yiddish*. Hacia principios del siglo XIX aldeas enteras de Rusia, de Ucrania, del Imperio Austro-húngaro eran habitadas por judíos. Por otra parte, también en las grandes ciudades como Londres y París se asentaba una burguesía judía en crecimiento. Sin embargo, la tensión entre asimilación y persecución no dejaba de estar presente. En 1843, un edicto del zar Nicolás I ordenó la expulsión de judíos de una amplia zona a lo largo de la frontera occidental del Imperio, en especial afectaba a Polonia. Se produjo una fuerte protesta que comenzó en la comunidad judía de Königsberg, prusiana, que “al igual que todas las comunidades de Alemania se había beneficiado con las repercusiones de la Revolución Francesa. Desde Königsberg la protesta se extendió a todo Occidente; en Frankfurt, Viena,

43. Según Gershom Scholem (1995), “Hacia 1180, aproximadamente, apareció en el sur de Francia –nadie sabe exactamente cómo ni de quién– el primer escrito de los cabalistas, el libro *Bahir*, que es, sin duda, uno de los más asombrosos, por no decir increíbles, textos de la literatura hebrea de a Edad Media” (G. Scholem, 1995: 98).

Londres y París... se presionó a los gobiernos”. El edicto finalmente no se aplicó. Como explica Pierre Vidal-Naquet (1996) de quien tomamos los datos antes mencionados, “es imposible comprender en absoluto el judaísmo, el antisemitismo y el marxismo frente a la cuestión judía sin tomar en cuenta este hecho dual y contradictorio: un abismo separaba los judíos ‘asimilados’ de Francia, Italia, Gran Bretaña, de los de la *Yiddishland*, abismo lingüístico, cultural, nacional” (P. Vidal-Naquet, 1996: 201). El mismo se pregunta acerca de quién recuerda a un italiano o a un francés como judío, más bien la identificación es por el país. A su vez, los judíos de las otras zonas de Europa aportaban su acervo vinculado a una tradición semirural. Sin embargo, y sin caer en posturas esencialistas podría pensarse que es posible “constatar que una minoría perseguida, colocada por las condiciones históricas al margen de las sociedades donde vive, tiene ideólogos y pensadores que identifican emancipación con trastorno social...” (*ibidem*: 203). Puede pensarse también que la huella de exilios a repetición así como traslados y refundaciones obligó a la identidad judía a constituirse en portadora de memoria o, cuanto menos, en la tensión entre la adaptación y el recuerdo. En este clima tal vez sea interesante la lectura de “Elementos del Antisemitismo”. Distribuido el capítulo en siete partes –¿número cabalístico?– se recuperan las principales tesis sobre lo que la sociedad occidental ha imaginado como “lo judío”, los orígenes del antisemitismo, la cuestión religiosa, los procedimientos de validación de lo igual por los fascismos, lo maníaco y paranoico allí presente. Reflexiones que entrañan el intento de romper con respuestas coyunturales y estereotipadas, pero al mismo tiempo dan pie a la polémica.

- En principio –sostienen– habría dos valoraciones igualmente falsas:
  1. Lo judío como raza, grupo que debe ser destruido para la felicidad del mundo.
  2. Los judíos carecen de características nacionales o raciales, sólo serían afines entre sí por su tradición religiosa.

Según Horkheimer y Adorno la primera es verdad para quienes han hecho el genocidio en Alemania, sobre ellos pesa una voluntad de destrucción y han encontrado en lo judío el chivo emisario. Para ello, también han

revestido a lo judío con características físicas y de posesión, cuando, según estos filósofos, serían ellos los sedientos de posesión.

La otra perspectiva, liberal, imagina una sociedad sin odios. Esta tesis ha seducido a los propios judíos quienes, asimilados a la sociedad y al poder burgués, creyeron preservarse adhiriendo precisamente a un régimen que iba a desembocar en crueldad:

“La relación dialéctica entre iluminismo y dominio, la doble relación del progreso con la crueldad y con la liberación, que los judíos pudieron experimentar tanto en los grandes iluministas como en los movimientos democráticos populares, se revela también en el carácter de los asimilados. El iluminado dominio de sí mismo, mediante el cual los judíos asimilados pudieron superar en sí mismos los signos dolorosos del dominio ajeno (casi una segunda circuncisión), los ha conducido sin reservas, de su comunidad en disolución, a la burguesía moderna, que se dirige ya irremisiblemente hacia la recaída en la pura presión, hacia su reorganización como raza pura” (H. y A., 1971: 202).

Horkheimer y Adorno focalizan en la experiencia de lo judío la aporía del iluminismo que vienen desplegando en todo el texto. Aquí, por supuesto, ya con el ejemplo del grado máximo ya que no sólo afectó visiones filosóficas o proyectos políticos sino vidas, cuerpos. Para estos pensadores, además, la persecución al judío sería inseparable del orden burgués. Pero ello no debe confundir esta postura con la creencia ingenua en el economicismo que pone abstractamente al antisemitismo como una contradicción sólo económica.

- El antisemitismo no tendría como eje principal el económico.

“La verdadera ganancia –señalan los autores– que el camarada se promete es la sanción de su odio por obra de lo colectivo. El racismo, cuanto menos rinde en otros aspectos, más obstinadamente liga al movimiento...” (*ibidem*: 203).

Arriesgada, tal vez, la idea central de Horkheimer y Adorno es que “sólo la ceguera del antisemitismo, su falta de intenciones, confiere verdad a la tesis según la cual sería una válvula de seguridad. El furor se desahoga sobre quien se revela como indefenso...”

No sería, reiteramos, la situación económica la definitoria del antisemitismo. Tampoco lo era, señalan los autores, la violencia contra los judíos hecha en *pogroms* por los cosacos de la Rusia zarista. Sería una suerte de “idealismo dinámico lo que anima las bandas organizadas de asesinos”. Como ya había señalado Marcuse (1967) esos ideales estaban presentes en el “realismo heroico popular” donde se conjugaban un sentimiento hacia lo telúrico, la valoración de la sangre y la raza aria, así como un profundo rechazo al modo de vida del burgués. Con tales designios la razón –como criterio– quedaba sepultada bajo el imperativo totalitario de renovar todo el planeta en los términos de purificación racial:

“La ceguera embiste contra todo porque no comprende nada”, decían al respecto Horkheimer y Adorno.

- Desde una perspectiva histórica es posible comprobar que al judío se le permitió la propiedad aunque no el poder para mandar, puntualizan los autores. El judío es imaginado como el banquero y también se lo asocia al intelectual “que parece pensar y no presenta el sudor de la fatiga física”. Ambas figuras –dinero y espíritu– son envidiadas por quienes el propio sistema despojó y de quienes “a la vez se sirve para perpetuarse”. Los judíos debieron estar demasiado tiempo ligados a la esfera de la circulación. Debieron porque no les fue posible otra actividad. Según Horkheimer y Adorno llegaron tarde a la propiedad de los medios de producción y para lograrlo tuvieron que “asimilarse” bautizándose. En verdad, los judíos siempre dependieron de “emperadores, príncipes o del estado absolutista”. Introducían en el país las formas capitalistas de vida y se atraían el odio de aquellos que debían sufrir bajo éstas. Por su tarea de mediadores eran protegidos “contra las masas que debían pagar la cuenta del progreso”. Los judíos –según una apreciación a nuestro entender un poco simple– difundieron la civilización romana en la Europa pagana y

así fueron “exponentes de las relaciones ciudadanas, burguesas y finalmente industriales”. Esto, por un lado, los invitó a adherir a y difundir el derecho universal, tutelado por el Estado porque era garantía de su seguridad. Pero, por otro, el judío en Occidente no dejó de ser dependiente del poder. De ahí que el comercio fuera su destino y no una elección.<sup>44</sup>

Obsérvese hasta qué punto –y haciendo quizás un gran esfuerzo por tomar distancia de la propia experiencia reciente– estos intelectuales pueden emitir juicio sobre lo judío sin encerrarlo sólo en reivindicaciones coyunturales. Es un intento de comprensión del lugar de lo judío en la civilización occidental, de los estereotipos construidos, cómo ha operado en la construcción del capitalismo y su dialéctica: el judío promotor de la libertad burguesa y destruido a su calor. Como refieren los autores con respecto a la participación de los judíos en la constitución de las ciudades burguesas del renacimiento, tiempo después “la sociedad, por completo iluminada, expulsa a los espectros de su historia”.

- Si era meta de los intelectuales de Frankfurt el estudio del devenir histórico en sus diferentes momentos, incluidos los fenómenos de conciencia, ¿cuáles serían entonces los orígenes del antisemitismo? ¿Cómo se ha construido tal subjetividad?

Frente a los matices de “lo judío”, sus distintas proveniencias y status, el furor antisemita homogénea y reconstruye el estigma: el fascismo, con su meta de convertirse en nueva religión no admite a las demás. Pero no sólo allí reside el origen del rechazo al judío. Para Horkheimer y Adorno en la composición misma de las religiones habría que rastrear características del antisemitismo.

Lo religioso en general, así como sus experiencias específicas (la mística, por ejemplo), fueron estudiadas por distintos integrantes de la corriente crítica. La amistad entre G. Scholem y W. Benjamin da cuenta de ello. También T. W. Adorno recibió dicho impacto. En “Elementos del

44. Como señalamos al principio de este apartado, reinos florecientes tuvieron el aporte económico y cultural de judíos, tales fueron Aragón y Castilla hasta la decisión de la expulsión.

antisemitismo”, al preguntarse por los orígenes aluden al cristianismo. Para ellos, el Dios judío nunca perdió los rasgos del “demonio natural”, forma preanimista, ser motivo de “terror”, transferido en su extensión a universal abstracto, sujeto absoluto. Frente a él los humanos reconocen su finitud. Él es supremo, trascendente. En tal confrontación el ser humano puede pensar en un sujeto absoluto. A su vez, “el Dios judío exige lo que le corresponde y ajusta cuentas con el insolvente. Ello envuelve a la criatura en las redes de la culpa y el mérito”.

“El cristianismo –puntualizan Adorno y Horkheimer– ha atenuado el temor a lo absoluto, pues la criatura se encuentra a sí misma en la divinidad: el mediador divino es invocado con nombre humano y muere de muerte humana” (*ibidem*: 210).

Para el cristianismo no sería el temor sino el amor el único mandamiento. Pero en este camino de disolución del encantamiento de la religión natural el cristianismo volvería a reproducir en forma espiritualizada la idolatría: “En la medida en que lo absoluto es acercado a lo finito, lo finito mismo es absolutizado (...) La autorreflexión humana en lo absoluto, la humanización de Dios a través de Cristo, es el *proton pseudos* del cristianismo. El progreso sobre el judaísmo es pagado mediante la afirmación de que un hombre, Jesús, ha sido Dios. Justamente el momento subjetivo del cristianismo, la espiritualización de la magia, es responsable del mal. Se hace pasar por espiritual, se revela como natural. Pues el espíritu consiste justamente en el desarrollo de la contradicción contra esta pretensión de lo finito” (*ibidem*: 210).

Con el último sacrificio del Dios hombre la ley mosaica sería abolida, pero aumenta lo conferido en poder para el hombre al que, a su vez, la “imitación de Cristo” le asegurará la salvación.<sup>45</sup> Para el judaísmo la salvación tiene mucho de búsqueda y de incertidumbre, en fin, de negatividad.

45. Un desarrollo muy interesante sobre la “imitación de Cristo” se encuentra en el libro de Richard Sennett *Carne y Piedra*, Alianza, Madrid, 1994. En ese texto, a diferencia de la mirada de Adorno, se enfoca la “imitación de Cristo” desde la ética de la compasión. En verdad la Imitación de Cristo fue un movimiento que en la Edad Media, siglo XI en más



Esto perduraría en el cristianismo pero “ese momento judío y negativo”, en la doctrina cristiana, que relativiza la magia y hasta a la Iglesia, es tácitamente rechazado por el creyente ingenuo, para quien el cristianismo, religión de lo sobrenatural, se tornaría ritual mágico. En nombre de la salvación el espíritu es negado, así como en nombre de una mejor humanidad se cosifica y exagera el valor de algún ser humano (héroe, líder, etc.) sin indagar más, sin preguntarse por la finitud.

“Los secuaces de la religión del padre –señalan Horkheimer y Adorno– son odiados por los de la del hijo como aquellos que saben demasiado.” Y, en verdad, habría un cambio dialéctico fundamental entre la religión para la que lo absoluto es innominado y Dios castiga y la que encuentra a la divinidad, en el mundo, hecha hombre.

En tal despliegue, interesante por cierto, habría que preguntarse cuál sería el status de lo ateo para Adorno, ¿habría posibilidad de perspectiva crítica sin tensión con lo absoluto? Para Adorno, no. Como refirió hasta en sus últimas conferencias, que mencionamos en la Introducción, Adorno dio importancia a lo absoluto, ya que permitiría pensar lo existente, no como ser que ilumina sino como tensión necesaria para que “lo otro”, o sea la existencia, el devenir, en fin, la historia, no se tornen mera cosa.

---

*aproximadamente, intentó una identificación con el sufrimiento físico de Cristo. “San Francisco de Asís dijo a sus feligreses que si pensaban en su experiencia cotidiana, en sus propias sensaciones, en el mundo que los rodeaba, se darían cuenta de qué es Dios. Teológicamente, San Francisco recuperó la Naturaleza para el cristianismo: Dios está en el mundo, Dios es carne al tiempo que luz. Al preocuparnos –continúa Sennett– de los sufrimientos de otras personas, reproducimos nuestros sentimientos religiosos hacia Jesús en la cruz: San Francisco reafirmó esa identificación con los pobres y marginados que caracterizó al cristianismo primitivo. Sociológicamente, provocó la explosión de una bomba. Enseñó que en nuestros cuerpos tenemos la medida ética para juzgar las reglas, derechos y privilegios de la sociedad: cuanto más dolor causan, más saben nuestros cuerpos que son injustos. Si la limitación de Cristo recuperó la carne para la religión, también la convirtió en juez de la jerarquía social. Además, este punto de vista religioso hacía que contrastara el vínculo entre quienes se preocupan de los demás con las estructuras sociales como los tratos comerciales, donde el amor por los demás puede estar ausente por completo” (R. Sennet, 1994: 174).*

- El antisemitismo cristaliza determinados procedimientos que se conjugan en la apelación a una “idiosincrasia”. La reacción de rechazo al judío que preconiza el antisemita remitiría a comportamientos primitivos. “En la idiosincrasia los órganos aislados vuelven a sustraerse al control del sujeto y obedecen por cuenta propia a estímulos biológicos elementales” (cuando se pone la piel de gallina, o cuando los músculos quedan tensos), “durante algunos instantes esas reacciones cumplen la adecuación a la inmóvil naturaleza ambiente”. Pero es sabido –y en este caso sucede algo similar a lo expuesto en relación con el sacrificio en Odiseo– que por la adecuación se paga un precio, y, en esta ocasión, en este recurrir a esquemas tan arcaicos de la autoconservación “la vida paga el precio de la supervivencia asimilándose a lo que está muerto”.

En la civilización la imitación sin control está prohibida. Ella ha introducido –explican casi animizando a la civilización– modos racionales del uso de la mimesis. Numerosos ejemplos de la educación lo demuestran:

- \* la prohibición religiosa en los judíos de las imágenes,
- \* la condena social a mimos y actores,
- \* la apelación permanente a no ser pueriles.

“Toda diversión, todo abandono tiene algo de mimético”, sostienen los autores. El yo, en cambio, se ha forjado a través del endurecimiento. Con el yo se pasa del reflejo mimético a la reflexión controlada. Esto último –según Horkheimer y Adorno– se cumple siempre con represión. Dicen: “La sociedad prolonga a la naturaleza amenazadora como coacción estable y organizada que, al reproducirse en los individuos como autoconservación coherente, repercute sobre la naturaleza como dominio social sobre ella”. Un ejemplo es la ciencia: “repetición –elevada a la categoría de regularidad precisa– conservada en estereotipos” (el mayor estereotipo sería precisamente la fórmula matemática, la forma más sublimada del mimetismo).

La sociedad burguesa condena la mimesis vinculada a la naturaleza. Sin embargo, la prohibición de tal regresión se torna *destino*. Es rechazada porque delata, dentro de nuevas relaciones de producción, el antiguo miedo que ha debido ser olvidado para sobrevivir. Pero “cada acción rebota”. “Lo que alguien teme le es hecho” como si la civilización en descarga contra la

naturaleza rehabilitara lo prohibido como interés racional.<sup>46</sup> El fascista que no puede soportar al judío lo imita continuamente. “No hay antisemita –señalan los autores– que no se sienta instintivamente llevado a imitar lo que para él es ‘judío’.”

Los autores arriban dialécticamente a una afirmación provocativa: (los judíos) son acusados de lo que ellos han tratado de vencer en sí mismos. Esto es, la tendencia a dejarse seducir por lo inferior, lo animal, la idolatría. Sin embargo, una vez creado, sobre el estereotipo del judío caen las acusaciones más crueles: “Las fantasías racistas sobre los delitos de los judíos –infanticidios y excesos sádicos, intentos de envenenar al pueblo y conjuras internacionales– definen con exactitud el sueño de los antisemitas y se quedan muy atrás respecto a su realización” (*ibidem*: 219).

Como señalan con excelente síntesis “Civilización es aquella victoria de la sociedad sobre la naturaleza merced a la cual todo se transforma en mera naturaleza”. Este señalamiento no excluye la crítica a los propios judíos: “Los judíos mismos han contribuido a ello a lo largo de milenios, con iluminismo no menos que con cinismo: Los judíos –el más antiguo patriarcado que se haya conservado hasta hoy, encarnación del monoteísmo– transformaron los tabúes en máximas de civilización cuando los demás estaban aún en la magia. Parecía que ellos habían logrado aquello por lo que el cristianismo se fatigó en vano: la neutralización de la magia en virtud de su misma fuerza, que, como oficio divino, se vuelve contra sí misma. Los judíos no han extirpado sino más bien superado y conservado la adecuación a la naturaleza en los puros deberes del rito. Así conservaron la memoria conciliadora –su Día del Perdón lo demuestra–, sin caer en la mitología. Por ello se aparecen ante los ojos de la civilización avanzada como atrasados y a la vez demasiado adelantados, iguales y diferentes, astutos y tontos al mismo tiempo” (*ibidem*: 220).

Una paradoja más de la dialéctica del iluminismo: los judíos fueron acusados de aquello que habían sido pioneros en superar: como decíamos,

46. Sobre la cuestión de la mimesis, tal vez habría que hacer distinciones en otros campos acerca de la imitación automática y la imitación creativa. Correspondería también analizar qué lugar le otorgan a la mimesis las industrias culturales.

la idolatría, etc. Tales reflexiones, también, una vez más, muestran no sólo la coherencia de pensamiento de los autores desde el punto de vista de lo que se enuncia, sino coherencia metodológica en el modo de abordar cada fenómeno y en la capacidad de resultar implacables en relación con su propia subjetividad.

- Si un procedimiento antisemita tenía que ver con asestarle una herida a la civilización reflotando mitos y comportamientos primitivos<sup>47</sup> ligados a la autoconservación, otro modo ha consistido –según Horkheimer y Adorno– en la *falsa proyección*.

Los autores distinguen el comportamiento mimético donde la adaptación sería por imitación de la naturaleza, de aquel otro donde el sujeto extiende su identidad a todo. Ve a todo como a sí mismo. En este segundo comportamiento se situarían orígenes psicológicos del antisemitismo. Para comprobar sus afirmaciones los autores desarrollan una suerte de génesis del conocer desde las percepciones.

“En cierto sentido, cada percepción es una proyección”, proceso que ya está automatizado. Cuando un individuo intenta reflejar una cosa le agrega algo de su mundo. “El sujeto vuelve a crear el mundo fuera de sí sobre la base de los rastros que éste deja en sus sentidos, y en esa unidad que da también construye su yo (...) El yo idéntico es el último producto constante de la proyección”. Pero “el yo se desarrolla como función unitaria y excéntrica al mismo tiempo”. Cuanto más rico el mundo exterior, más posibilidades de profundidad y riqueza interior y viceversa. Cuando esta reciprocidad se pierde, el yo se torna rígido, reiterativo... El acto de “reflejar”, que es el núcleo de la razón, se suele cumplir como proyección consciente.

El antisemitismo carece de tal reflexión, su comportamiento proyectivo deja en el olvido tal posibilidad. El antisemita “atribuye desmesuradamente al mundo lo que está en él; pero lo que le atribuye es absoluta nulidad”.

47. Se ha cuestionado la vinculación entre el antisemitismo y la idea de “comportamientos primitivos” ya que aparentaría una suerte de culpabilización homogénea a una época de modo peyorativo (P. Vidal-Naquet, 1996).

En este tipo de paranoia, “el individuo enfermo se opone al otro, tanto en la megalomanía como en la manía de persecución. En ambos casos el sujeto se halla en el centro y el mundo sólo es una ocasión para su delirio; se convierte en la totalidad –omnipotente o impotente– de todo lo que el sujeto proyecta sobre él”.

Horkheimer y Adorno no se privan de realizar un detalle minucioso de comportamientos típicos de esta paranoia antisemita. “El paranoico crea a todos a su propia imagen y semejanza. Parece no tener necesidad de ningún ser viviente y, a pesar de ello, exige que todos le sirvan. (...) Cual astrólogo, dota a las estrellas de fuerzas que producen la ruina de quien no se lo espera, ya del yo ajeno, en el estadio preclínico, ya del propio, en el estadio clínico. Como filósofo hace de la historia universal la ejecutora de catástrofes y declinaciones inevitables. Como loco completo o lógico perfecto aniquila a la víctima predestinada mediante el acto terrorista individual o con la equilibrada estrategia del exterminio. Así tiene éxito” (*ibidem*: 225).

Mujeres adorando a un “paranoico impasible” y pueblos que “caen a los pies del fascismo totalitario” serían ejemplo de esta patología. Ahora bien: el paranoico se cree Dios pero carece de la creatividad divina. Y ante esa impotencia, atrae a los otros, sólo que hacia su propia impotencia. Horkheimer y Adorno explican cómo funciona la mirada en estos casos: se trata de una mirada que cancela al otro. Ya se trate de hipnotizarlo o de ser totalmente indiferente, el observado se siente como electrizado por esa mirada y no atina a la reflexión.

En este explicitar el sentido de la proyección, Horkheimer y Adorno se refieren a la *proyección morbosa*: del “ello” provienen impulsos agresivos que el yo, por presión del superyó, proyecta como intenciones malignas, al mundo externo. “Al no poder confesarse a sí mismo su deseo, acusa al otro de celoso o de persecutor”.

Un fenómeno similar se daría en el proceso cognitivo “normal”. Se tendería a prescindir del proceso subjetivo y el sistema sería puesto como realidad única. El empeño en el realismo –recordemos cómo Marcuse (1967) hace referencia también al “realismo heroico popular”–, típico de la cultura burguesa, tiene en la paranoia “fascista” su punto culminante.

No es la propia subjetividad sino el otro el culpable de todos los males: “un caso particular de locura paranoica que despuebla la naturaleza y, por último también a los pueblos”. Más aún: suele encontrar argumentaciones lógicas para sus acciones, coherencias extremas –que, por lo tanto, dialécticamente dejan de serlo–. Ahora bien, como no habría un argumento persuasivo en términos absolutos contra los juicios falsos, “la percepción deformada dentro de la que prosperan no es susceptible de curación”.

La verdad siempre conlleva una dosis de imaginación. “El enfermo disfruta el elemento imaginativo inherente a la verdad exponiéndolo sin tregua.” Cree que su manía es auténtica verdad. Imitando lejanamente este comportamiento, “quien absolutiza ingenuamente, por universal que pueda ser el radio de su acción, es un enfermo y queda sometido al espejismo de la falsa inmediatez”. El paranoico se obstina en la pretensión de absolutizar el juicio particular y no puede salir de allí. Su agudeza se consume en el ámbito limitado por la idea fija. Al comparar con el comportamiento social, Horkheimer y Adorno sostienen que algo similar ocurre con “el círculo mágico de la civilización técnica” adonde el ingenio de la humanidad “se liquida a sí mismo”. En este sentido, la paranoia es la sombra del conocimiento.

Todo este procedimiento no afecta sólo a las posibilidades de conocer. También incluye a la conciencia moral que es anulada. Se puede seguir el siguiente itinerario: el paranoico asigna significados arbitrarios al mundo externo, pero al desarrollar un esquema privado, no compartido, aparece para el resto como un loco. En cambio en los comportamientos sociales, comunitarios, habría actitudes similares que, de alguna manera, serían compartidas por el conjunto. “Funestas panaceas” llaman Horkheimer y Adorno a tales comportamientos ejemplificados en las prácticas de numerología, naturismo, yoga, innumerables sectas, etc.<sup>48</sup>

48. Si bien con bastante distancia, estarían presentes en esta reflexión los textos de S. Freud “Malestar en la cultura” y “Psicología de las masas y el análisis del yo” (en S. Freud, *Obras completas*, 1973, t. III).

Sostienen los autores que, en el pasado, la contención de cierta paranoia social era patrimonio de la ciencia y de la religión. “Los sistemas religiosos mantienen algo de esa colectividad que preserva a los individuos de la enfermedad. La enfermedad es socializada: en la ebriedad del éxtasis común, más que como comunidad en general, la ceguera se convierte en vínculo y el mecanismo paranoico se torna controlable, sin perder la posibilidad del terror” (*ibidem*: 231). Por otra parte –explican– las formas de conciencia paranoicas tienden a la formación de ligas, mafias, donde al proyectar sólo ven conjuraciones.

La cultura burguesa rechazó históricamente esta paranoia social, pero cuanto más se alejó de los procesos sociales más se reificó. A su vez, el pensamiento reducido a conocimientos particulares, rechaza las conexiones teóricas complejas y sólo tiende a adecuarse al mercado. Ya en las condiciones del capitalismo tardío, la cultura “media”, “que hipostatiza el saber limitado” es elevada a categoría de espíritu objetivo. En la fase totalitaria gobiernan este espíritu “los charlatanes de la política”.

En este escenario, sostienen Horkheimer y Adorno, tal vez con cierta ironía que “lo absurdo del dominio resulta hoy tan transparente para la conciencia sana que el dominio necesita de la conciencia enferma para conservarse en vida”.

Durante todo este proceso se liquida la conciencia moral así como al individuo: “en lugar de la responsabilidad del individuo por sí mismo y por los suyos aparece su rendimiento respecto al aparato”. La ciega sumisión es el único modo que encuentran para conjurar, sin otra salida, el dominio omnipotente.

¿Qué sucede entonces con los judíos? Su imagen de “superados” produce rechazo. Al dominio totalitario le ofende el status del judío: con una felicidad sin poder, compensación sin trabajo, patria sin límites, religión sin mito. Más aún: entre los ideales del judío prevalece la *conciliación* y no temen para ello a la *espera*. En cambio, la reacción paranoica surgirá de la incapacidad de esperar: los antisemitas realizan con sus propias manos el absoluto negativo. Para que las masas o las víctimas puedan liberarse de este dominio, Horkheimer y Adorno señalan que “la posibilidad de un cambio depende del hecho de que los dominados, frente a la locura absoluta,

tomen posesión de sí mismos y la detengan. Sólo mediante la liberación del pensamiento respecto del dominio, mediante la abolición de la violencia, podría realizarse la idea que ha seguido siendo hasta ahora no verdadera: la de que el judío es un hombre” (*ibidem*: 235).

- ¿Hay antisemitismo sin antisemitas?

En la última parte de este ensayo, y después de haber recorrido la cuestión judía desde lo económico, lo histórico, lo religioso e indagar transversalmente en los fenómenos de conciencia, los autores reinstalan el antisemitismo en la trama social más allá del nazismo e incluso en lugares donde no hay judíos.

El núcleo de preocupación central es que de la discriminación ha quedado una suerte de estereotipo por obra de la eliminación del “individuo”. Durante el Tercer Reich, dicen, “el antisemitismo era aún un motivo de competencia en la elección subjetiva”. Actualmente la elección es en bloque “así como en la lista electoral del partido de masas son impuestos al elector por la maquinaria del partido nombres de personas que escapan a su experiencia y que puede votar sólo en bloque...” (*ibidem*: 236).

También del antisemitismo sólo quedó el estereotipo. Entonces el comportamiento antisemita puede darse en lugares adonde no haya judíos: se reemplaza la convicción por el clisé, los miembros de un grupo deben adherir a determinadas instancias en las que los ubicó el poder so pena de desaparecer. Se estereotipan también los comportamientos y el juicio abandona la posibilidad de sopesar, de ser síntesis de reflexiones. “En la sociedad industrial tardía se retrocede hasta la ejecución acrítica del juicio. Cuando el procedimiento sumario sustituyó, a través del fascismo, al procedimiento judicial formal en la justicia penal, los contemporáneos estaban ya económicamente preparados; habían aprendido a ver las cosas sin reflexión gracias a módulos mentales, a términos técnicos, que constituyen siempre, en la ruina de una lengua, el estrecho residuo indispensable” (*ibidem*: 238).

El individuo ya no es necesario para la economía, parecen formular los autores. Más aún, su capacidad de pensar resulta cara. Y realizan una comparación de enorme vigencia:



“...así como el viejo molino o la vieja forja se transformaron en una pequeña fábrica. En tal libre empresa todo se desarrollaba en forma excesivamente complicada, con fuertes gastos y con riesgos. De tal suerte la competencia ha terminado por imponer la forma más eficaz y centralizada de despacho al minuto, que es precisamente la gran tienda. Lo mismo ocurrió con la pequeña empresa psicológica, con el individuo. El individuo había surgido como núcleo propulsor de actividad económica. Emancipado de la tutela a la que había estado sometido en estadios económicos anteriores, se sostenía a sí mismo: como proletario vendiéndose en el mercado de trabajo y adecuándose continuamente a las nuevas condiciones técnicas, como empresario encarnando al *homo æconomicus* (...) Pero en la época de los grandes *trusts* y de las guerras mundiales la mediación del proceso social a través de mónadas innumerables se revela como atrasada y anacrónica. Los sujetos de la economía instintiva son expropiados, y tal economía es administrada más racionalmente por la sociedad misma. El individuo no tiene ya necesidad de arrancarse cada vez a sí mismo —en la dolorosa dialéctica interior de conciencia moral, autoconservación e impulsos— la decisión sobre lo que hay que hacer. Para el hombre como mano de obra activa decide la jerarquía de las asociaciones hasta la administración nacional y en la esfera privada actúa el esquema de la cultura de masas, que secuestra hasta los últimos impulsos interiores de sus consumidores forzados...” (*ibidem*: 240).

Que los individuos planifiquen libremente su propia felicidad se ha tornado algo superfluo. Pensar ya no es para todos “se ha convertido en un simple sector de la división del trabajo ocupado por expertos y jefes”.

Otro tanto ocurre en política: no existen demasiadas diferencias entre las reuniones diplomáticas en todo el mundo, así como —agregaríamos— la propia programación de la acción política.

En verdad, el minucioso trabajo de Horkheimer y Adorno se despliega en la antítesis de un pensamiento unificador: como en caleidoscopio afloran ejemplos del quiebre del individuo (o de su promesa). Incluso en la elección o afinidad hacia un partido político ya carecerían de espontaneidad,

no escaparían a cierta programación previa, como si fuera la de un mecanismo industrial.

“El individuo se ha convertido en un obstáculo para la producción (...) Si los colosos de la productividad desencadenados han superado al individuo, no es ya para satisfacerlo plenamente sino para extinguirlo como sujeto. Justamente en ello reside su perfecta racionalidad que es idéntica a su locura...” (*ibidem*: 242).

En la masificación la elección y la libertad están supeditadas a lo elegible según tickets o estereotipos. “Elegir un ticket significa (...) cumplir la adaptación a la apariencia petrificada como realidad que se reproduce indefinidamente gracias a tal adaptación (...) Quien vacila es tomado como desertor.”

Los autores sostienen que los judíos también abandonaron el estilo de la duda y la incertidumbre y se adaptaron al estilo de pensar según tickets y disés: así el antisemitismo tiene que inventar su propio objeto porque es una de las voces de un ticket permutable. “La base de la evolución que lleva a pensar según tickets es, ya, la universal reducción de toda energía específica a una sola, idéntica y abstracta forma de trabajo, desde el campo de batalla hasta el estudio cinematográfico” (*ibidem*: 244).

Una certidumbre final de Horkheimer y Adorno pone a prueba a la civilización aún en vigencia: “antisemita no es sólo el ticket antisemita, sino la mentalidad de los tickets en general”. Frente a la barbarie hablada en el nazismo pero cuyos rasgos también estarían dibujados en la industria de la cultura y en otras expresiones contemporáneas, la subjetividad frankfurtiana sólo puede aliarse, en este caso, a una creación que supere los límites represores del iluminismo.

Volviendo a la subjetividad del grupo de Frankfurt quizás esta frase de Gershom Scholem ayude a comprender más la trama en que se inscriben sus reflexiones:

“Cuanto más estrecha, miserable y cruel ha sido la parcela de la realidad histórica que al judío le proporcionaron las tormentas del exilio, tanto mayor se hace la profundidad de su transparencia, tanto

más exacto su carácter simbólico y más deslumbrante la esperanza mesiánica que la penetra y transforma. En el corazón de esa realidad, como una gran imagen de renacimiento, se había establecido el mito del exilio y la liberación, el cual ha adquirido en los cabalistas dimensiones gigantes y hace posible la comprensión del duradero efecto histórico que les ha correspondido” (G. Scholem, 1995: 2).

## 7. A MODO DE EPÍLOGO

“Bajo el emblema del verdugo están el trabajo y el goce. Querer negar esto es ir contra toda ciencia y contra toda lógica. No es posible deshacerse del terror y conservar la civilización.”  
Horkheimer y Adorno, *op. cit.*: 258.

Si la alegoría constituyó para estos autores una vía de conocimiento, el alegato como forma de argumentación parece derramarse por los intersticios del dominio como negatividad que pone a prueba la ingenua felicidad del *statu quo*.

Una serie de textos breves y poblados de alegato constituyen la parte final de la *Dialéctica...* bajo el nombre de “Apuntes y esbozos”. Tal como ya lo habían anunciado en el prólogo, se trata de una serie de trabajos más breves que “en parte dibujan provisionalmente problemas que serán objeto de trabajo futuro”. Esbozos que, como señalan los autores, se refieren a una suerte de *antropología dialéctica*.

Los temas, aunque variados, rondan las obsesiones de los autores acerca de la marcha de la sociedad: la *palabra* en la constitución del ser humano, el dominio económico como lo único validado, los modos de ser la civilización y sus formas de autodestrucción, el sentido del delito y el delincuente en las sociedades contemporáneas, el cuerpo como lo inferior y, a

la vez, lo deseable; la organización racional del trabajo y el ocio propiciando el aislamiento.

Los presentes escritos con apariencia de fragmento, quizás reclamen, una vez más, la pregunta acerca del sentido de la *totalidad* para Adorno y Horkheimer. ¿Era verdaderamente la no verdad, como señalara Adorno en sus *Minima Moralia*? Cuando interesa el destino de toda la humanidad, cuando la reflexión apunta a la crisis del pensar filosófico, cuando la preocupación es no sólo por la suerte de Europa, si bien los autores no dan respuestas totalizadoras, se evidencia una preocupación por la totalidad de la existencia humana y su futuro aunque no se encierren en universalismos abstractos. Además, los cuestionamientos son incisivos y claves. La pregunta por la razón amenaza la estabilidad de la barbarie ya alojada y, aunque combatida, presente en la vida con múltiples formas. La pregunta por los cuerpos sojuzgados remite no sólo a Auschwitz, también a la organización de la fábrica moderna, a las promesas de liberación, al prejuicio en general, y al dolor.

Tomaremos sólo algunos ejemplos de lo que los autores desarrollan en esta suerte de antropología dialéctica:

- Con la idea de que el progreso “separa literalmente” a los hombres se describen desde los boxes que compartimentan las oficinas hasta el andar del automóvil que, a diferencia del tren, sólo permitiría –a tientas– la conversación familiar. Así como, en esta misma línea de pensamiento, el *week-end* organizado se propone premoldear y homologar comportamientos en el ocio de grupos humanos diversos. Estas reflexiones germinales se desarrollan en una pluralidad de otros textos de los mismos autores (T. Adorno, 1973) y han inspirado reflexiones afines. Sin más, el trabajo relativamente reciente de Richard Sennett, *Carne y Piedra* (1997), en su Introducción hace referencia al aislamiento y privación sensorial que estimula la vida en las grandes ciudades, y menciona específicamente a Horkheimer y Adorno. Más allá de la descripción minuciosa de este mal de época, está presente, aunque no se haga explícita, la cuestión de la libertad y su contrapartida: las formas de sojuzgamiento. En esta misma línea, otro ensayo está dedicado a la vida en las cárceles donde se dice: “las cárceles son la imagen del mundo burgués del trabajo pensado hasta las

últimas consecuencias que el odio de los hombres por lo que deben hacerse a sí mismos pone como emblema en el mundo” (H. y A., 1971: 267).

- También aparece la cuestión del cuerpo, negado, por ejemplo en el cristianismo como el lugar del goce, pero rescatado en la valoración del trabajo. Sostienen los autores que Europa está atravesada por dos historias, una conocida, la otra “subterránea”: “es la historia de la suerte de los instintos y las pasiones humanas reprimidos o desfigurados por la civilización”. En la civilización occidental habría una suerte de odio-amor hacia el cuerpo. Convertido en condena para los sectores subalternos y para los sectores de poder, negado en función de la creación espiritual de la que los sectores subalternos no podían disfrutar. Estas, por decir así, cosmovisiones, propiciaron, según Horkheimer y Adorno, la idea de control del cuerpo junto con la “maldad obscena, el odio-amor”. Así lo señalan:

“El odio-amor hacia el cuerpo tiñe toda la civilización moderna. El cuerpo, como lo que es inferior y sometido, es objeto de burla y maltrato, y a la vez se lo desea, como lo prohibido, reificado, extrañado. Sólo la civilización conoce el cuerpo como una cosa que se puede poseer, sólo en la civilización el cuerpo se ha separado del espíritu –quintaesencia del poder y del mando– como objeto, como cosa muerta, *corpus*” (*ibidem*: 274-75).

Tal disociación –explican– reduce el cuerpo sólo a materia, a aquello objeto de dominio. Pero es entonces cuando la naturaleza parecería tomarse la venganza: “el impuso forzado a la crueldad y a la destrucción surge de la remoción orgánica de la vecindad respecto al cuerpo, así como –según la genial intuición de Freud– la náusea nació cuando, con el andar erguido, con la distancia respecto al suelo, el olfato, que atraía al macho hacia la hembra menstruante, se convirtió en objeto de remoción orgánica. En la civilización occidental, y probablemente en todas, el cuerpo es tabú, objeto de atracción y de repugnancia” (*ibidem*: 275). Con la disociación antes dicha los poderosos derivan en verdugos la agresión física que alienta el odio-amor hacia el cuerpo. En Alemania, explican Horkheimer y Adorno, los que exaltaban el cuerpo, gimnastas, etc., han tenido afinidad con el homicidio.

Estas personas tratan a los cuerpos como si ya tuvieran los miembros separados. Con fina ironía los autores insinúan que la tradición judía tiene rechazo por medir al cuerpo humano con el metro ya que evocaría la preparación del ataúd. Esta sociedad, en cambio, parece tener en mente el medir hasta en el mero escrutar el cuerpo humano. Es así como –para Horkheimer y Adorno– prevalece el cuerpo muerto, salvo cuando está atravesado por aquello que lo salva y revive: la sexualidad libre.

Se ha cuestionado que estos autores apelen con cierta ingenuidad al comportamiento supuesto de la naturaleza como contrapartida del ejercicio racional que sobre ella ejercen los diferentes dispositivos creados al calor de la razón instrumental. Y, en este sentido, cómo la propia naturaleza se rebela ante la razón y se confabula con las perspectivas totalitarias. Nos referimos específicamente a las disquisiciones de Horkheimer sobre la conjunción entre naturaleza sublevada frente a la civilización y razón instrumental en ejercicio pleno que han dado espacio a los totalitarismos. Como el tratamiento de la noción de “naturaleza” en la Escuela de Frankfurt merecería un estudio especial, preferimos remitir a la lectura de T. Adorno (1991); M. Horkheimer; J. Habermas (1987).

- La muerte también es tematizada en esta parte final de la *Dialéctica*. Se retoma la crítica al cercenamiento de humanidad en la cultura contemporánea y, en especial, se cuestiona la teoría de los espectros en Freud cuando éste sostiene que tal fantasía tiene que ver con malos pensamientos de los vivos hacia los muertos. Según Horkheimer y Adorno el vivo se siente abandonado por el muerto y, a la vez, culpable de vivir. La muerte no puede ser pensada por el humano como la nada absoluta. De ahí el ritual, el duelo o la concreción de fantasmas no sublimados en las prácticas espiritistas.

Sin embargo, en la cultura contemporánea se propicia el olvido de los muertos, lo cual sería síntoma de una profunda enfermedad que ha sufrido la experiencia humana. Se inflige a la muerte aquello que para los judíos era la maldición más tremenda: “nadie se acordará de ti”.

Si se retoma todo el texto *Dialéctica del Iluminismo* aparece dibujada toda la parábola compleja, pero de una coherencia y rigurosidad poco frecuentes en ciencias sociales. Se dibuja desde la autodestrucción del iluminismo como concepto hasta los cuerpos sojuzgados y los que aún florecen obstinadamente poniendo a prueba el ejercicio de la libertad.

CAPÍTULO IV  
MIRADA, “AURA” Y FOTOGRAFÍA

“Captará la constelación en la que con otra anterior  
muy determinada ha entrado su propia época.”

Walter Benjamin

1. LA EXPERIENCIA DEL VER

Comencemos por el siguiente cuadro: se ve a un hombre ya maduro encorvado sobre su puesto de trabajo en una biblioteca. Sobre la mesa hay un microscopio y el ojo derecho del hombre está internado en el pequeño orificio del aparato. A partir de esta imagen surgen preguntas: ¿qué busca?, ¿qué ve? Lo primero que puede decirse de los usuarios de microscopios, es que a través de él se les presenta una cosa, un objeto, algo. Sobre este hombre en particular, se dirá que el aparato le sirve para magnificar hasta escalas inconmensurables el pasado de la cosa. El observa al objeto y “ve” las huellas de su pasado. El objeto le muestra su pasado. Si se hace un examen detenido de la obra escrita de este hombre sobre cada uno de los objetos que estudió, puede advertirse la presencia de esta mirada, este modo de ver, este modo de conocer, esta visión de mundo. Este escritor es Walter Benjamin.

A través de original método, cuyo alcance fue descripto previamente, Benjamin también dedicó sus reflexiones a las transformaciones sufridas por las experiencias de la mirada y de la producción y reproducción de imágenes, con el nacimiento de la fotografía. Este derrotero nos abre la posibilidad de recorrer, junto con el autor, un modo materialista de concebir la historia de la técnica fotográfica. El desafío propuesto, mirar la cosa, la fotografía, y en esa mirada comprender cómo se presentan las

huellas de lo pretérito, cómo ese presente ya estaba siendo anunciado muchos años antes a través de las demandas, de los esfuerzos y las imposibilidades de nuestros antepasados, permite cruces entre diferentes tópicos de sus escritos, es decir, la importancia de la *mirada* como experiencia, la relación entre *aura* e *imagen*, las potencialidades de la *fotografía* y su relación con la pintura. En este marco, distintos textos resultaban sugerentes: obviamente, su “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935). Pero también había que referirse a la monumental *Obra de los pasajes*, su konvoluto<sup>49</sup> sobre “fotografía” y a su ensayo “Algunos temas en Baudelaire” (1939).

Desde otro lugar, en un registro más abarcativo y siempre de la mano de Benjamin, se trata de atestiguar el creciente empobrecimiento de la experiencia humana única, individual, imborrable. Los avances técnicos vinculados a la reproducción masiva de imágenes se desarrollaron en la dirección de una atrofia, de un trituramiento de la unicidad e irrepitibilidad de la experiencia de la mirada. El instante del cruce de miradas entre un hombre y una mujer desconocidos entre sí en una ciudad multitudinaria es tratado por Baudelaire en *Las flores del mal*; la contemplación de un cuadro constituye, por lo menos hasta que despuntan las posibilidades de su reproducción en diversos formatos, una experiencia única e irrepitible, características que quedaron expresadas por Proust: “Algunos, amantes de los misterios, se halagan pensando que en las cosas permanece algo de las miradas que una vez se posaron sobre ellas. Opinan que los monumentos y los cuadros sólo presentan bajo el delicado velo que el amor y la veneración de tantos admiradores tejieron a su alrededor a lo largo de los siglos”. Proust hacía referencia a la mirada que posa sobre las obras de arte y la perennidad de sus imágenes. Benjamin, con Valéry, sostiene que la imagen artística viene a saciar la insatisfacción de la mirada al reproducir, y así fijar, *eso* en lo que el ojo no puede saciarse.

49. Benjamin “elaboró un sistema de archivo donde los primeros temas se transformaron en palabras claves bajo cuyo título se reunía la documentación histórica. Estos legajos son los Konvoluts” (S. Buck-Morss, 1995: 68).



La reproductibilidad técnica del arte transforma radicalmente esta experiencia. Porque le retira valor al instante individual y ritual de la percepción para concedérselo a la masividad de las prácticas de la recepción de las nuevas formas del arte. De este modo es posible comprender por qué las técnicas reproductivas anulan la dimensión ritual de la percepción de una obra de arte: ya no es más el encuentro único entre un par de ojos embelesados y la capacidad de la obra de atesorar esa mirada. Lo que se desgarró es esa experiencia a la que alude Baudelaire en un poema en prosa titulado “Los beneficios de la luna”. Baudelaire personifica a la luna última asomándose a través de una ventana, bajando del cielo y posándose cerca de la cuna de un bebé para dirigirle algunas palabras. El bebé la contempla y esta contemplación, que obtiene como respuesta una visita personal, transforma los ojos y las mejillas de la criatura: “Tus pupilas quedaron verdes y tus mejillas extraordinariamente pálidas. Por contemplar esta visita tus ojos se agrandaron de modo tan extraño (...)” le dice Baudelaire al niño. Así, la mirada del bebé tiene dos implicancias: constituye una experiencia plena de aura y transforma a la luna en un objeto aurático. Walter Benjamin dice: “A la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquel a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (...), le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud”. O dicho en otra clave y dotando de aura al fenómeno natural (la luna): “Quien es mirado –decía Benjamin– o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista”.<sup>50</sup> El entrecruzamiento de miradas es una metáfora del instante. Un instante que, como todos ellos, se evapora y pasa a formar parte del arcón de los tesoros de la *memoire involuntaire*.

50. Por lo tanto, la cifra de la experiencia aurática es una determinada modalidad del mirar o, análogamente, cuando se proveen a sí mismos (llevados por la palabra del poeta en este caso) de la capacidad de “alzar la vista”, los objetos inanimados o los animales, se llenan de aura. La experiencia del cruce de miradas con la luna provoca en el niño no sólo “el agrandamiento *extraño* de sus ojos”, sino también una sensación perenne que al instante pide ser vinculada con el culto y con la experiencia de la fe: “(...) y ella (la luna, le relata Baudelaire al bebé) te aferró con tal ternura la garganta, que te dejó para siempre deseoso de llorar”.

La creciente masificación en la producción de imágenes, un proceso que se inicia hacia 1830 con la invención de la daguerrotipia (cuya prehistoria debería ser reconstruida), expresa una transformación y refunda radicalmente la experiencia humana del mirar, la de la creación artística y la de su percepción. A partir de estas transformaciones experienciales que dan lugar a demandas estéticas del nuevo actor que aparece en la escena social, las masas urbanizadas, es posible interpretar el surgimiento y el éxito a lo largo de este siglo de las innovadoras técnicas de reproducción de imágenes y las modificaciones que se verifican en las tareas artísticas vinculadas a ellas.

## 2. LA PREHISTORIA TÉCNICA DE LA FOTOGRAFÍA

La perspectiva analítica de Benjamin sobre la fotografía supone hacer una reconstrucción histórico-técnica de un período de tiempo que va desde 1750 hasta 1820. Setenta años en los que se delinearon y definieron todas las problemáticas que abrieron el camino a la fotografía. Hasta 1750 la aristocracia era la única clase social con “derecho” a ser retratada. La técnica que más se adecuó a las exigencias de esa difícil clientela fue el retrato en miniatura. Las transformaciones económicas que provoca el fin del feudalismo traen a la escena pública a una burguesía que, en principio, debió aceptar la forma artística del miniaturismo.

Ya algunos años antes de la Revolución fue tomando forma en Francia un nuevo procedimiento para hacer retratos: el recorte en papel de charol negro del perfil del retratado. A partir de esa artesanía que entretenía durante las fiestas y se extendía por ferias y plazas, el retrato —silueta de donde se va a avanzar hacia lo que Giselle Freund destaca como “el precursor ideológico de la fotografía”: el fisionotrazo—. En realidad éste trajo consigo la rapidez y la mayor exactitud, valores que ciertamente coronó la fotografía. El fisionotrazo es un sistema mecanizado de corte de siluetas. Un par de paralelogramos articulados susceptibles de ser desplazados en un plano horizontal. Dos estiletes, uno que recorta el contorno de un

dibujo, el otro sigue el desplazamiento del primer estilete y reproduce el diseño en una escala que es determinada por la posición relativa de los estiletos. Esta superposición de sistemas en el cual uno reproduce en otra escala un objeto (rostro) original, es un principio general idéntico al de la fotografía. El retrato fotográfico reproducirá sesenta años después, en otra escala, a su original.

Sin embargo, con el fisionotrazo, si bien reproduce los contornos del rostro con exactitud matemática, se constata que los retratos tienen todos la misma expresión: fija, esquemática y plana, como dice Giselle Freund. Y aquí cabe la justicia de la crítica a la técnica: la mano del artista está ausente. A partir de la caracterización de este aparato, Benjamin sabe que en él “se encuentran los inicios de la tecnificación de los retratos”. Esto significa que la demanda de la aplicación de la técnica sobre el retrato (se exigía mayor exactitud y mayor rapidez —el tiempo de toma con fisionotrazo era de un minuto y para color tres minutos—) ya estaba presente mucho antes de los experimentos de Niepce y Daguerre.

A principios del siglo XIX apareció en escena una nueva invención: la litografía. Benjamin la destacó también como precursora de la técnica fotográfica. El procedimiento litográfico consiste en dibujar sobre una piedra especial con una tinta grasa. A continuación, se baña la piedra en ácido diluido y se fija el dibujo, confiriendo al resto de la superficie la propiedad de repeler la tinta grasa. Por consiguiente, tan sólo los trazos del dibujo retienen el entintado, lo que permite obtener gran número de pruebas sobre el papel. No está de más recordar que Nicephore Niepce, antes de concluir los experimentos que derivaron en las primeras heliografías, era un entusiasta litógrafo. Benjamin da cuenta de un proceso que después en otra escala y con otros instrumentos se realizará con la fotografía. “La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta” (W. Benjamin, 1980: 19). Sabe que en la litografía se esconde la posibilidad de editar periódicos ilustrados. Aquí aparece el modo analítico benjaminiano: tiene frente a sí al periódico moderno y *ve* su origen.

En el apartado “Fotografía” de *La obra de los pasajes*, Benjamin también relaciona la técnica con otras invenciones o entretenimientos que la

antecedieron. El estereoscopio de Wheatstone (1838) es un aparato que está en la línea de los que intentan dotar a la imagen de relieve. En este caso el estereoscopio permite la visión sucesiva de imágenes correspondientes a los sesenta y cinco milímetros de distancia que hay entre los ojos. Es decir, dentro del mismo aparato se ven dos dibujos distintos; el ojo derecho ve un dibujo que representa al objeto en perspectiva, como si fuera visto por el ojo izquierdo y viceversa. Así se produce la ilusión de tener un objeto tridimensional adelante. Se podrá preguntar cuál es la relación entre este invento y la fotografía. Pues bien: como era muy difícil realizar dibujos a mano con la visión disociada de cada ojo, el estereoscopio sólo se transformó en un invento relevante gracias a la fotografía. Es más, Benjamin postula la dependencia: “Había retratos que eran para ser mirados por estereoscopios; esa moda se difundió especialmente en Inglaterra”. Es preciso destacar que, a pesar de constituir el estereoscopio un avance técnico marginal, su importancia en la historia de la fotografía estuvo dada por la necesidad que planteó el aparato de una técnica de reproducción tan exacta como para permitir la diferenciación de imágenes *casi* idénticas.

En último término se mencionarán los panoramas, como un espectáculo que tuvo bastante éxito en Francia. Benjamin *ve* en los panoramas un punto de inflexión, ya no en las indicaciones del encuentro entre arte y fotografía, sino en el proceso interno de profunda transformación que sufrió la pintura (también la esfera artística como un todo), y que se revela insospechadamente en su emancipación del mundo del arte. “La arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas.”

El microscopio de Benjamin accede a la comprensión de que la influencia demoledora de las demandas de la burguesía, su expresión en el desarrollo técnico en general y en la de reproducción técnica de imágenes en particular, revoluciona la totalidad de los ámbitos determinados por esa influencia. Inclusive la pintura, estandarte de los adalides de los valores tradicionales del arte, se ve arrastrada por el mismo huracán. Los panoramas anuncian el pertrechamiento de la pintura para combatir en terreno enemigo. A tal punto llegan los cambios que justifica el siguiente comentario

de Benjamin: “un probable síntoma de desplazamiento: la pintura se debe dejar medir según la escala de la fotografía”. Una indicación sobre la radicalidad de los cambios operados con el éxito y el avance de la fotografía.

Volvamos por un instante a los panoramas. Era un espacio donde el esfuerzo técnico estaba dirigido a la perfecta imitación de la naturaleza o de lugares determinados. De estructura esférica, los espectadores podían ocupar una posición por vez, lo que les permitía observar, a través de un instrumento óptico con aumento dispuesto frente a la silla, las imágenes que podían reproducir fenómenos naturales como el cambio de las horas en el paisaje o el fragor de las cataratas. Además, existieron otros panoramas que podían exhibir imágenes pintadas de diferentes ciudades.

Si Benjamin destaca a los panoramas como la trinchera en donde la pintura se mezcla con la técnica, ya con el desarrollo de la fotografía<sup>51</sup> la pintura, como reacción a aquella, “comienza a subrayar los elementos del color en sus cuadros”. Y no sólo eso: “cuando el impresionismo cede ante el cubismo, la pintura se procura amplios terrenos en los que no puede seguirle la fotografía”. La guerra está declarada y la fotografía le responde a la pintura invadiendo un terreno que era exclusiva propiedad de ésta desde mediados del siglo pasado. Ofrece “al mercado en una cantidad ilimitada figuras, paisajes, acontecimientos que no eran utilizables en absoluto o que lo eran solamente como cuadro para un cliente” (1993: 178).

La historia benjaminiana de la relación entre pintura y fotografía es, en los hechos, la del cambio permanente, las delimitaciones de los respectivos territorios en constante desplazamiento y los movimientos internos de cada una en la búsqueda de armas y de estrategias de subsistencia y conquista. En la contienda el trofeo es el mercado. Un ámbito hacia el que la técnica tiene orientación y dedicación exclusiva, pero el arte no. Por otra parte, Benjamin señala la imposibilidad y el desatino de separar los dos ámbitos (el de la técnica y el del arte) en el análisis de

51. Cabe agregar que Daguerre sólo da a conocer la daguerrotipia en el mismo año (1839) en el que se incendia el panorama de su propiedad.

una época nueva. Hacia fines del siglo pasado el arte ya no sólo se enfrentó a los juicios del mercado, sino también a un nuevo actor fundamental: la multitud. La orientación a las masas determinará el futuro de la esfera artística. Su asociación con la técnica será el mejor aprendizaje. La consumación de las innovaciones que produce esta unión se verá coronada en el cine.

### 3. DEBATES SOBRE EL NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA

Como todo lo que ha ejercido una influencia grande, la fotografía, en la época de su invención y en los años iniciales de su desarrollo, provocó debates apasionados que demandaron el trabajo intelectual de poetas, pintores, editores periodísticos, los mismos fotógrafos. En efecto, los escritos de Baudelaire, Delacroix, Nadar, Disderi, las cartas de Niepce, las de Daguerre y tantos otros documentos y testimonios de reconstrucción historiográfica son el material tangible de esos debates. Benjamin estuvo sobremanera interesado en la acogida que tuvo la fotografía entre sus contemporáneos y no sólo porque ese camino aporta a la historia material de lo nuevo, sino también porque es consciente que una mirada sobre tal acogida es fundamental a la hora de pensar los límites en los que se inscribió la recepción de la fotografía en su primera etapa.

Recordemos que la relación más primaria del público (la burguesía) con la técnica fotográfica estaba constituida por una experiencia iniciática: la mirada a la máquina, al aparato. Entonces, se trata de focalizar la atención en los primeros pasos de una experiencia vivida por primera vez por parte de algunos hombres (pocos a fin de cuentas) en la historia de la humanidad: la de enfrentar con la mirada ya no a otro par de ojos, sino a un objeto inanimado. Esta experiencia novedosa resulta ser una metáfora, la puerta de entrada a una nueva era en los mecanismos y modos de percepción visual. A través del microscopio benjaminiano pueden percibirse las limitaciones en la comprensión de lo nuevo por parte de algunos de sus

contemporáneos, y también anuncios casi iluminados que predicen el futuro con inteligencia compleja y pronóstico acertado. Baudelaire, signo capital de la época, da cuenta en su poesía de lo nuevo y en su crítica manifiesta su desprecio por la influencia de la técnica en la belleza. De ahí que, en la palabra de los contemporáneos del nacimiento y la época de oro de la fotografía, Benjamin vio también la cifra del futuro predominio de la reproductibilidad técnica del arte.

Como suele ocurrir en los debates sobre lo nuevo, las primeras reacciones frente a la daguerrotipia y la fotografía representaron a la posición vinculada a la tradición, siempre reacia a aceptar, por un lado, las nuevas problemáticas y preguntas que trae la novedad y, por el otro, la aparición misma de innovaciones materiales. Estas posiciones demarcan los límites frente a los cuales se enfrentarían las nuevas prácticas (y sus practicantes) y los defensores de su desarrollo y consolidación. El marco de los debates en el que se inscribe la invención de la fotografía es el del clásico enfrentamiento entre avance técnico y arte. Entre la intención de superar las posibilidades físicas y mentales del hombre gracias al aparato y al ingenio de sus usuarios y los límites del hombre como hijo de Dios, Benjamin resume la posición antitécnica con una cita tomada de “un periodicucho chauvinista alemán”: “Querer fijar fugaces espejismos, no es sólo una cosa imposible, (...) sino que desearlo meramente ya es una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos”. Benjamin desprecia esta posición porque sabe que el debate planteado por ella es estéril. Sin embargo, da cuenta de un problema: los teóricos de la fotografía de la primera época no supieron dar cuenta de la radicalidad de los cambios presentados por la técnica: “Ya que no emprendieron otra acción que la de acreditar al fotógrafo ante el tribunal que éste derribaba” (1982: 64). El tribunal de un arte antitécnico.

Si bien a Benjamin no le interesó esta discusión, es patente que en ella se expusieron las posiciones más frecuentes y determinantes. El método

benjaminiano prefiere otros caminos. En ese sentido, Benjamin funciona como un coleccionista de citas; y como todo coleccionista habla a través de su colección, que no necesita otra cosa que sus objetos para expresarse. En primer lugar, habla a través de A. J. Wiertz (1855), que le permite desde el inicio afirmar su oposición a la tajante separación entre arte y técnica. “Nos fue dada, desde hace pocos años, una máquina, el honor de nuestra época, que, cada día, entona nuestro pensamiento y asusta nuestros ojos. Esta máquina, hace un siglo, fue el pincel, la paleta, los colores, el hábito, la paciencia, el golpe de ojo, el toque, la pasta, el glaccado, el truco, el modelado, el fin, el producto final. Antes de un siglo, no habrá más artesanos en pintura: no habrá más que arquitectos, pintores en toda la acepción del término. Que no se piense que el daguerrotipo mata al arte. No, él mata la obra de la paciencia, él rinde homenaje a la obra del pensamiento. Cuando el daguerrotipo, este niño gigante, haya alcanzado la edad madura; cuando toda su fuerza, toda su pujanza se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le colocará la mano sobre el cuello y se escribirá: ¡Mío! ¡A partir de este momento me perteneces! Vamos a trabajar juntos.”<sup>52</sup>

Con el físico Arago, Benjamin avanza un paso más: las posibilidades científicas que abre la fotografía superan la fantasía de cualquiera de sus fundadores. Se trata de un anuncio revolucionario y rupturista: la ciencia y el arte podrán unir sus caminos. El futuro se presenta a los ojos de los hombres. “Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento” (1982: 65). Reaparece el problema: el arte ya no fue el mismo, en especial en su relación con la técnica y la ciencia. Benjamin da cuenta de una de las marcas de origen de la fotografía, a saber su posición como punto de confluencia entre el arte, la ciencia y la técnica. Será un diálogo fecundo, y se sabe que el intercambio de herramientas, materiales, ideas y hasta objetivos dará como resultado disciplinas plenamente diferentes de sí mismas en su etapa anterior. Literalmente, un arte transformado.

52. Con esta cita comienza su capítulo “Fotografía” en la *Obra de los Pasajes*.



En segundo lugar, Benjamin habla con las voces de los primeros fotógrafos que, herederos del *miniaturismo*, retrataron a miles y miles de personas de cada ciudad de Europa (en los orígenes Francia e Inglaterra, algo después Alemania). Entre muchos otros, los famosos Disderi, Nadar, Carjat, en Francia; Hill, Cameron, en Inglaterra. Fueron los años preindustriales de la fotografía, su época de oro, la de los maravillosos retratos que Benjamin miraba con nostalgia. Nadar y Disderi dejaron extensos testimonios escritos sobre sus experiencias y sus avances. El primero vivió alternativamente de la fotografía, la caricatura y el periodismo y le interesaron vivamente los viajes en globo (hizo experiencias económicamente ruinosas). Disderi (fue el fotógrafo oficial de Napoleón III) se enriqueció en pocos años gracias a su exitosa tarjeta de visita fotográfica y escribió un manual muy completo sobre la fotografía de atelier del Segundo Imperio en Francia (los temas claves: la luz, las proporciones y, fundamental, la relación entre moral, verdad y fotografía profesional).

Disderi y Nadar se preocuparon por la formalización de los principios de la fotografía profesional. ¿Cuáles son los elementos que hacen posible diferenciar entre el *amateur*, el aficionado y el verdadero fotógrafo? Responde Nadar y funda los principios de una nueva profesión: “La teoría fotográfica se aprende en una hora; las primeras nociones prácticas, en una jornada. Lo que no se aprende, yo se los diré: es el sentimiento de la luz, es la apreciación artística de los efectos producidos por los días distintos y combinados, es la aplicación de tales o tales de esos efectos según la naturaleza de las fisionomías a reproducir. Y lo que se aprende mucho menos todavía, es la inteligencia moral del sujeto, es ese tacto rápido que se pone en comunión con el modelo, se lo hace juzgar y dirigirse cerca de sus hábitos, en sus ideas, según su carácter, y se le permite dar, no banalmente y al azar, no una reproducción plástica indiferente llevada a cabo por el último sirviente de laboratorio, sino la semejanza más familiar y más favorable, la semejanza íntima”.

Disderi, en el manual mencionado, sostiene argumentos similares haciendo hincapié en las posibilidades y, al mismo tiempo, en la obligación que tiene la fotografía profesional de destacar la moral del retratado para

“dar una representación exacta ‘bella de su verdadero carácter”. Exactitud, belleza y verdad: ésta es la agenda de significados que hacen predominar los primeros fotógrafos profesionales. En realidad, y esto es lo importante, Disderi y Nadar no dan cuenta de otra cosa que no sea la demanda de sus clientes. A través de ellos, la fotografía fijó su posición frente a la pintura y las críticas sufridas. Sus palabras fueron la compañía de sus avances técnicos y mostraron las innovaciones temáticas sobre la imagen y su reproducción.

Benjamin muestra estas palabras para anunciar que el invento de Niepce y Daguerre constituye la prehistoria de una nueva época, la del predominio de la reproductibilidad técnica en el arte y de los valores a ella vinculados, a saber lo exhibitivo y lo político. Pero no es sólo el pronóstico que puede ser vislumbrado en el pasado el que se hace explícito en la obra de Benjamin; con él, el progreso, el avance, el cambio tienen una contrapartida tan activa como ellos mismos: las ruinas. Son esas señales de humo que desde el pasado siguen enviando el aura y la obra de arte como material de culto, las que, con la industrialización plena de la fotografía y la invención del cinematógrafo, se ubicarán bajo el microscopio benjaminiano. Son las cosas olvidadas, tan centrales, a las que trata de redimir.

#### 4. EL AURA, LA IMAGEN Y LA MIRADA

Cuando se estudia el tema del *aura* en la obra de Benjamin aparece un primer interrogante, a saber: ¿el problema del aura es un problema interno (que cierra en sí mismo y carece de utilidad analítica) de la obra benjaminiana? O dicho de otro modo: la variedad de definiciones y enfoques que adopta Benjamin, sumado a la centralidad que tiene la cuestión en los textos vinculados a la problemática del arte y la técnica, son elementos que aportan a la impresión de que es un concepto con una lógica y un funcionamiento propios en la obra teórica del autor y no una idea que sirva para el análisis de materialidades históricas. Esta impresión es

falsa, ya que el concepto de aura es clave para comprender de un modo único la complejidad y la profundidad de los cambios en el ámbito de las prácticas perceptivas y las transformaciones que introduce la entrada de la técnica en la producción artística. El de *aura* es un concepto complejo, que contiene implicancias teológicas, y sirve para explicar, por un lado, un modo histórico de ser de la *mirada* y, por otro, una caracterización de los objetos de la *naturaleza* y los objetos artísticos.

A fin de cuentas, sería la presencia o la ausencia de *aura* en una obra de arte, el punto de inflexión que marca el cambio definitivo en la historia de la esfera estética hacia el predominio de la reproductibilidad técnica. Además, debe tenerse en cuenta que el problema del aura tiene, en la obra de Benjamin, una estricta vinculación con condicionamientos históricos determinados. Fundamentalmente, los crecientes procesos de masificación, propios del desarrollo capitalista. Para iniciar este camino es necesario decir que de resultas con esa focalización sobre lo nuevo, Benjamin *ve* algo tan antiguo como la experiencia del mirar. En este marco se puede recorrer el trabajo benjaminiano sobre la mirada.

En el parágrafo XI de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin sostiene que “la experiencia del aura consiste en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre”. Esa forma de reacción es la de “quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista.” Entonces, “Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista.” Cuando la cosa o el fenómeno “alza la vista” este hecho se transforma en un hallazgo para quien le dotó de esa capacidad. Un hallazgo que alberga en la *memoria involuntaria*. Son los fenómenos que escapan al esfuerzo del recuerdo. Están más allá de las posibilidades voluntarias del sujeto. Es por este camino que resulta posible comprender la ya clásica definición de Benjamin del *aura* como “manifestación irrepetible de una lejanía”. Un fenómeno único, instantáneo e inaprehensible. Y aquí es donde se hace patente “el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: de hecho la inaccesibilidad es una cualidad capital de la imagen cultural” (1993: 163).

De este modo se ha llegado a la formulación del problema: los procedimientos técnicos que fijan imágenes y de ese modo las convierten en fenómenos constantemente cercanos para la percepción humana, atrofian la experiencia aurática. Y esto es así porque impiden la lejanía. La ya hoy antigua experiencia única y embelesada (o religiosa) de contemplar una obra artística, se ve imposibilitada en su unicidad, por la proliferación de copias que acercan la obra al que la consume. Éste es un cambio que afecta no solamente a los objetos y las obras de arte. Es un proceso de alcance mucho mayor: la mirada misma se ve inmersa en el torbellino de lo nuevo. En este sentido, Benjamin persigue las huellas dejadas por Baudelaire que describió un tipo de ojos que expresan el cambio: “ojos de los que diríamos que han perdido su capacidad de mirar”. Es decir: la “capacidad de mirar” se atrofia no sólo en las cosas, sino también en los ojos del hombre. Para Baudelaire es la experiencia humana del mirar la que se atrofia con la imagen fotográfica. La mirada pierde la fascinación de la lejanía, “prescinde de extraviarse soñadoramente en la lejanía”. Éste es el sentido de la palabra del poeta que cita Benjamin al final del párrafo XI de “Sobre algunos temas en Baudelaire”: “Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los que encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente, mis sueños más queridos. Porque son falsas, están estas cosas infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir” (1988: 167). Es la concisión trágica con que se ven expresados sus sueños infantiles (y también su mirada infantil) en los viejos decorados teatrales, lo que a Baudelaire le despierta la nostalgia. Su evidente y procurada falsedad la que sostiene el aura de lo lejano. Los paisajistas dibujan la realidad, descuidan mentir, rompen el encanto, acaban con la magia. Y por eso son despreciados por Baudelaire.

Es la mirada ensoñadora y mítica de los niños la que sufre el empellón de la técnica y hace perder a los hombres, ahora urbanizados, la capacidad de mirar.

Estas transformaciones en el mirar tienen su correlato en cambios verificables en la relación entre la obra de arte y el aura y, en general, en la

esfera estética. A saber: cuando las prácticas y los valores artísticos predominantes fueron los de la magia, la religión y el culto —y esto es lo que sucede en general hasta la autonomización de la esfera con el nacimiento de la modernidad—, se puede hablar de un arte “aurático-religioso”. Se trata de lo siguiente, en palabras de Benjamin: “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura” (1980: 25).

Cuando la esfera de los artistas se autonomiza, con el iluminismo liberador, del servicio religioso, el valor de la obra de arte se seculariza. Es el proceso de secularización general que se abre con la modernidad hacia fines del siglo XVIII en Europa Occidental. Y, sin embargo, las nuevas épocas no se descargan de un plumazo de los valores del pasado: el culto de la obra artística se mantuvo, pero se secularizó. Se trata del culto a lo auténtico. La lejanía se personalizó en el artista genial, una especie de demiurgo. Como sostiene Benjamin: “el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen”. Éste es el ritual de la época del arte autónomo que nace ya en el Renacimiento. Se trata del servicio a la belleza que defenderá muchos años después la escuela del “arte por el arte” (movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XIX que defendía a la belleza como criterio único para la valoración de las obras de arte), a la que Benjamin caracteriza como una “teología del arte”. Es la continuidad, en la esfera autónoma de la estética, del aura, de esa “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar [la obra de arte])”.

En este punto donde pueden comprenderse las causas por las cuales Benjamin dota de tanta importancia al concepto de *aura*. Constituye el eje de su reflexión sobre las transformaciones históricas en la esfera del arte. En efecto, el aura de la obra artística tiende a desaparecer con el nacimiento de la fotografía. En la obra de Benjamin, ésta es la cuestión en

donde la fotografía se deja ver con una enorme fuerza revolucionaria: “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (1982: 27).

La fotografía aniquila los valores vinculados al origen de la obra, a la tradición, a su autenticidad, su unicidad, su originalidad (dice Benjamin a este respecto: “no tiene sentido [en la fotografía] preguntarse por la copia auténtica”). La crisis de estos valores autoriza a Benjamin a hablar de una nueva etapa después de siglos de predominio aurático en la producción y percepción del arte. En otros términos la fotografía (con el fin de la época de oro del retratismo) culminó en el trituramiento del aura y transformó para siempre la obra artística y su percepción. “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural” (*ibidem*: 31).

Ahora bien, aquí resulta decisivo preguntarse por las razones de este cambio tan profundo en la valoración de la obra de arte. Lo que ha cambiado definitivamente, y esto es de fundamental importancia, es el tipo de receptor. Ya pasada su época de oro, la fotografía se transforma en un instrumento de la industria e ingresa a la prensa gráfica. El periódico se generaliza y se dirige a un nuevo sujeto histórico: las masas urbanas. Benjamin anuncia de este modo la nueva época: “la orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación”.

Es decir, ya no se trata más de un tipo de recepción individual, atenta, concentrada, cuyos valores son la belleza por sí misma, la autenticidad y la unicidad de la obra (valores que, por otra parte, continúan vigentes en el mercado de compra y venta de obras plásticas aún a fines del siglo XX; así como también en la mayor parte de la crítica de arte que sostiene ese mercado). La recepción masiva tiene características completamente diferentes que se plasman de un modo patente en la recepción cinematográfica. La fotografía fue la antesala de esas nuevas prácticas perceptivas.

El microscopio benjaminiano ve en el retrato fotográfico las huellas del pasado. El aura y el valor cultural se resisten a desaparecer y “ocupan una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que

en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central”. Pero cuando los álbumes fotográficos “con sus horrendas tapas” comienzan a poblar las casas burguesas, los grandes retratistas han muerto y la fotografía se industrializa, ha llegado el tiempo de la decadencia. Y a un historiador materialista como Benjamin no sólo le interesan las marcas del pasado: también busca el anuncio del futuro. Lo encuentra en un maravilloso fotógrafo de París de principios de este siglo: Eugene Atget. Un fotógrafo que en vida vendía sus fotos a un precio vil; Benjamin lo denomina (y así es conocido) como “el primer fotógrafo surrealista”. Con las fotos de París desierta de Atget, Benjamin da cuenta del proceso de retiro del rostro humano de la fotografía. Finalmente “cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural”.

Se dijo más arriba que una de las causas centrales de este cambio tan profundo en la valoración artística debía buscarse en el fenómeno de masificación urbana y en la creciente importancia social de las masas en la expansión del capitalismo desde mediados del siglo XIX. Y fueron las masas urbanas las que consolidaron demandas que, a principios del siglo XX, provocaron nuevos desarrollos técnicos en relación a la reproducción técnica de imágenes. Se trató de un reclamo que Benjamin resume de la siguiente manera: *triturar la lejanía de los objetos auráticos, acercar las cosas*. La reproducción masiva es uno de los modos más potentes de acercar las cosas a un público masivo. Y la fotografía es precisamente un proceso de fijación y reproducción ilimitada de imágenes.

Vinculada con sus condicionamientos sociales, el aura tuvo con la imagen fotográfica una relación material que se expresó en la cambiante presencia de la luz. En los primeros fotógrafos “la luz lucha para salir de lo oscuro”. Es ella la que parece dotar de aura al retratado. Y desde su acepción más literal lo aurático está fuertemente vinculado con la luminosidad. Pero lo cierto es que en aquella primera época el objeto del retrato fotográfico fue la ascendente burguesía, ella misma dotada de aura (precisamente por ese ascenso). Benjamin quiere decir que el aura de los primeros retratos, no obedece exclusivamente a los condicionamientos técnicos (primitivismo de los aparatos). En efecto, pasada la primera mitad del siglo XIX, se produjo un punto de encuentro fuerte entre la clase social usua-

y la técnica fotográfica. Desde 1880, la técnica se emancipó y superó lo oscuro. Fue la época del retoque y de las aguatinas, cuyo uso por los fotógrafos intentó recrear un aura perdida. Es que con el predominio absoluto de la claridad, el aura fue definitivamente desalojada de la imagen; “igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad”. Una generación de burgueses impotentes frente al progreso técnico.

Se ha llegado a un tema clave: la relación entre aura e imagen. Benjamin sostiene que el aura es un atributo de la imagen. Y que la copia se distingue de ella precisamente en que su mera existencia tiene por objetivo triturar la lejanía de las cosas, su aura. “Y resulta innegable –dice en “Pequeña historia de la fotografía”– que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella” (1982: 75).

Llegamos a las primeras décadas del siglo XX, durante las cuales, para Benjamin, la fotografía ha tomado dos caminos: el primero, el de su vinculación con intereses políticos y científicos; camino que recorrió August Sander con su galería de tipos sociales según la ocupación: investigó y captó fotográficamente los cuerpos y rostros de cientos de trabajadores de los distintos estratos sociales (siete, según su estudio), desde el campesino hasta el banquero y desde el desocupado hasta el revolucionario. Camino que recorrió Blossfeldt con sus extrañísimas fotos de plantas, que en el diseño de sus nervaduras se asemejan a formas arquitectónicas del pasado. El otro camino es el de la moda. El de la fotografía creativa. Dice Benjamin: “lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso* –ésta es precisamente su divisa–. En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por tanto hasta en los temas más gratuitos es más precursora de su venalidad que de sus conocimientos”. El círculo se cierra: hace su aparición en escena la fotografía fetichizada. Los dos caminos, no se trata de otra cosa que de la oposición entre dos objetivos de la fotografía de este siglo: experimento y enseñanza por un lado, atractivo y sugestión por el otro.



El concepto de *aura* es el instrumento que usa Benjamin para ejercer la crítica de las concepciones tradicionales de arte. A través de la reconstrucción histórica del concepto, Benjamin postula, contra las posiciones idealistas que defienden los valores del arte *puro* contra la “vulgarización” de la fotografía y el cine, el inicio de una época en la historia de la obra de arte y la de su percepción. Las transformaciones artísticas para un historiador materialista (posicionamiento explícito de Benjamin en el prólogo a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) hacen vigente “en todos los campos de la cultura el cambio en las condiciones de producción”. Son las condiciones de producción posteriores a las revoluciones burguesas de mediados del siglo XIX, las que van a ser acompañadas por la industrialización de la fotografía y el posterior nacimiento del cine. La relevancia de las transformaciones históricas y estéticas mencionadas le permiten a Benjamin sostener con firmeza la necesidad de innovar las herramientas conceptuales para el análisis artístico. Resulta insostenible la continuidad en el uso de conceptos como *creación*, *genialidad*, *perennidad*, tan afines al análisis de la obra de arte aurática y a la crítica idealista.

Desde este punto de vista, el objetivo de Benjamin fue conformar un espacio de lucha teórica desde el cual enfrentó a las posiciones conservadoras que, muchas de ellas sin proponérselo explícitamente, “llevan a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista”. El artículo sobre la época de la reproductibilidad técnica del arte sería el Manifiesto fundador de esa trinchera.

Frente a las problemáticas planteadas por la cultura industrializada a las teorías estéticas y la crítica de arte, la posición de Benjamin fue absolutamente innovadora. Permitió comprender el sentido histórico del nacimiento de la técnica fotográfica y su desarrollo vinculado con la expansión del capitalismo. Como consecuencia de esa expansión, Benjamin da cuenta de la creciente importancia social y económica de las masas urbanas. Fue este proceso el que empujó a la fotografía hacia el movimiento. En efecto, si la fotografía fue hija de una burguesía pujante y pagada de sí misma, el cine lo será de las masas avasallantes.

Benjamin sabía que la industria cultural y los valores de la reproductibilidad técnica no podían ser analizados con herramientas

conceptuales de una época anterior. Un arte que deja de tener una lógica autónoma no debe ser analizado con los ojos de la autonomía. Le resultó imprescindible la creación de una mirada nueva. Pero lo paradójico del microscopio benjaminiano es que lo nuevo deviene del pasado. La enorme mayoría de sus escritos sobre la fotografía son los de alguien que se posiciona en el siglo XIX para observar al XX. En definitiva, esto es lo que resulta cautivante de la obra de Walter Benjamin: el análisis del presente y sus pronósticos, ubicado materialmente en el origen, y más, en la prehistoria de lo que vendrá.

## CAPÍTULO V SOCIEDAD, ESTÉTICA Y NEGATIVIDAD

“Toda obra de arte es un delito a bajo precio.”

Theodor Adorno

### I. ARTE Y SOCIEDAD

Max Horkheimer recordaba a Adorno en una entrevista, poco tiempo después de su muerte, de la siguiente forma: “Adorno procedía de la familia de un comerciante de origen corso. La hermana de su madre, que era compositora, vivía en el hogar de sus padres y contribuyó de manera decisiva en su educación. Con gran placer hablaba él de Agathe Adorno como de su segunda madre. En la atmósfera espiritual y artística de la familia, el niño, dotado de un talento extraordinario, recibió los impulsos iniciales que madurarían más tarde en el increíble polifacetismo de su obra. En un artículo necrológico sobre Adorno he dicho algo que quisiera repetir aquí: si en nuestra época de transición hay algún hombre que merezca el atributo de genio, ese hombre es Adorno. Con idéntica maestría dominaba los más diversos campos...” (1973b: 223).

Precisamente, uno de esos campos, tiene que ver con la estética y el lugar del arte.

La teoría estética de Adorno no se reduce a su obra póstuma *Teoría estética*. Escribió libros sobre arte y una gran cantidad de artículos centrados en la reflexión estética. De los 23 volúmenes de sus obras completas buena parte tiene que ver con estas temáticas, de modo particular con la música. Adorno ha sido, además, uno de los principales referentes del debate estético moderno. Su filosofía ha sido definida como “atonal”, “disonante”,

etc., y se lo ha llamado “filósofo-compositor”, no sólo porque componía música sino por la forma en que reflexionaba filosóficamente teniendo presente, en parte, a la música como modelo. La sociología de la música fue en gran medida una disciplina alemana cuya inauguración sería quedó en manos de Weber. Sin embargo, Lunn considera que la perspectiva y la obra de Adorno en este tema son realmente únicas (1986: 294). Las reflexiones de Adorno sobre el arte fueron lúcidas para dar cuenta de aspectos filosóficos y sociológicos pero también se referían al arte con notable precisión en sus aspectos específicos, es decir, en el propio trabajo analítico sobre los materiales estéticos.

Su referente fue la gran música, arte que podría considerarse uno de los más ambiguos y “apolíticos” y en el que, de todos modos, Adorno podía leer —de manera compleja, aunque se ha dicho, a veces tendenciosa— momentos históricos y procesos culturales. La música era un lenguaje no conceptual, no discursivo, incluso sin imágenes. “La música revela los secretos del arte. La sociedad, sus movimientos y contradicciones aparecen en ella sólo en forma de sombras y desde allí hablan, pero necesitan ser identificadas. Eso mismo sucede con todo arte” (T. Adorno, 1983: 297).<sup>53</sup> Particularmente había valorado como significativo el momento de emergencia de la sociedad burguesa y la música de Beethoven y Mozart, principalmente el primero, que era el modelo máximo e irrecuperable (leía en sus composiciones los momentos afirmativo y negativo del arte). Adorno no escribió una historia sistemática de la música, sino más bien reflexiones estéticas en las que se puede leer la evolución musical moderna. En ese marco hay algunas líneas centrales, tales como que la obra musical es una entidad histórico-social y que su historia atraviesa una línea de progresiva “racionalización” del material musical. Así como Beethoven representaba el momento superior, era Wagner (1813-1883) quien representaba el inicio de la decadencia de la música moderna, implicaba “el regreso de lo idéntico, de la temporalidad sin variaciones” y representaba uno de los antecedentes del

53. En adelante, en este capítulo, los fragmentos tomados de *Teoría estética*, serán citados sólo con 1983 y número de página.

autoritarismo, cuyos poemas generalmente eran recogidos o compuestos a partir de las leyendas tradicionales de Germania.

No estaría de más agregar otro dato biográfico: en 1925 Adorno se dirigió a Viena y estudió música con Alan Berg, cercano al círculo de Arnold Schönberg. Schönberg, de quien Adorno valoró sus experimentos atonales, representó el momento de máxima racionalización. La dodecafonía tal vez sugería la imagen de una sociedad completamente administrada en la que la libertad individual era soslayada. Si bien se valoraba esta racionalidad, podría verse valorada en tanto la racionalización de la música sería una forma culminante de la época moderna —línea en la que estaría en cierta convergencia con Weber—; su diferencia está dada en el autodesgaste de la Ilustración, en el momento regresivo que esa racionalización contiene (como también fue planteado en *Dialéctica del Iluminismo*).<sup>54</sup>

Ahora bien, ¿qué está entendiendo Adorno por arte? ¿Cuáles son sus vínculos con la sociedad? Y ¿desde qué lugares piensa los fenómenos estéticos?

El pensamiento de Adorno se resiste a una esquematización y nos parece apropiado sugerir que sea tratado como una “constelación” o un “campo de fuerzas”, dos conceptos que el mismo utilizaba. Es decir, se trataría de tener en cuenta que es un modo de pensamiento en el que existen *tensiones* antes que posiciones unilaterales. En el tema que nos convoca, es

54. En *Filosofía de la nueva música*, Adorno ponía en relación antagónica a Schönberg y Stravinsky, considerando al primero como quien fue capaz de dar una forma objetiva al sufrimiento y la angustia. Para Adorno, las obras de arte orgánicas tendían a negar el dolor, por lo tanto el signo de lo moderno no debía ser visto en la armonía sino en la *disonancia*. Esto era lo que lograba la música de Schönberg: ‘La sociedad —dice Adorno— se refleja en el aislamiento del movimiento impresionista... Si hemos de llamar objetividad al impulso hacia la construcción bien integrada, entonces la objetividad no será simplemente un movimiento de reacción al expresionismo. Es el otro lado de la moneda del expresionismo... En cuanto música ha definido clara y profundamente lo que quiere expresar —su contenido subjetivo— este contenido se vuelve rígido bajo la fuerza de la composición, manifestando precisamente esa cualidad objetiva cuya existencia está negada por el carácter puramente expresivo de la música... Con sus manifestaciones expresivas, explota el sueño de la subjetividad... Al hacerlo así, la música no cae simplemente por debajo del nivel del conocimiento expresionista —como ocurre en el texto—, sino que al mismo tiempo supera ese nivel’ (en E. Lunn, 1986: 300).

importante al menos señalar qué modos de tratar la cultura están presentes en Adorno, es decir, qué elementos considera para referirse a esa “condición que excluye una mentalidad capaz de medirla”.<sup>55</sup> En primer lugar, se puede mencionar cierto *conservadurismo cultural*, que quizá es una de las claves en las que Adorno ha sido leído de modo unilateral como “elitista” y “pesimista”. En parte, ese conservadurismo provenía del “anticapitalismo romántico” –de las primeras décadas del siglo en Europa– que, a la vez, contenía un muy fuerte impulso de izquierda, un elemento de crítica. Se trataba de una mixtura entre pesimismo y *elán* revolucionario (M. Löwy, 1997). Sin embargo, a diferencia de éste, Adorno no tiene una añoranza por la comunidad perdida, una comunidad de sentido pleno opuesta a la sociedad. Lo que sí valora de modo enfático es el individuo, en el sentido de un individuo autónomo y emancipado.

En segundo lugar, puede mencionarse el *modernismo estético*. El “modernismo” no es, obviamente, ni una concepción ni una práctica artística unitaria y uniforme. Más bien se trata de un proceso heterogéneo en el que se puede incluir al cubismo, el expresionismo y el surrealismo, para mencionar algunos, y no se agota en alguna de las artes en particular. Adorno, por ejemplo, valoraba el círculo de Schönberg en Viena mientras Benjamin tenía, en parte, puesta su mirada en el surrealismo francés. Lo que quizá sí dé un carácter común a las distintas tendencias es el cuestionamiento al realismo, la actitud de renovación cultural de las estructuras simbólicas, lo experimental y cierta “autoconciencia estética”. Finalmente, no se puede eludir en Adorno la presencia de un *concepto antropológico* de cultura (M. Jay, 1988: 104-107). Es este marco, ya se dijo que está presente un concepto aristocrático o elitista de cultura, es decir, cierta valoración de la producción artística más lograda. Pero, a la vez, nos interesa enfatizarlo, Adorno se maneja con una concepción amplia de la cultura: “La cultura –escribía– no es, como enseña Spengler, la vida de las almas colectivas en desarrollo, sino que surge de la lucha del hombre por conseguir las condiciones

55. Adorno se refería así a la cultura cuando, recordando sus experiencias de investigación en los Estados Unidos, evoca el momento en que se enfrentó con la exigencia de “medir” la cultura.

necesarias para la reproducción de la vida...” (T. Adorno, 1984: 50-51). Adorno se había referido precisamente; lo que se puede postular es un juego entre diferentes formas de pensar lo cultural: esto incluye este concepto en sentido antropológico (“el hacer del hombre”), un sentido si se quiere elitista (la “obra paradigmática”) y el modernista (“lo avanzado”, lo “experimental”). Para pensar la estética de Adorno es imprescindible moverse entre las tensiones que implica en su “campo de fuerzas” la presencia de estos tres aspectos y sus relaciones dinámicas.

A partir de aquí, una primera clave de aproximación a la *Teoría estética* se sitúa en la relación arte-sociedad. El arte no ha sido algo inmutable, no ha tenido siempre la misma definición; tampoco mantuvo con la sociedad los mismos vínculos. Lo que el arte es, se determina “por su relación con aquello que no es arte” y “sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello” (1983: 12). El carácter social (y asocial) del arte proviene –principalmente– de su oposición a la sociedad. “Lo asocial del arte –escribía Adorno– es negación determinada de una sociedad determinada” (1983: 296).

En este sentido el arte no puede disociarse de lo que se ha pensado de él, hay que reconocer una suerte de dialéctica entre lo que se ha pensado sobre arte y el arte mismo. El arte –el arte moderno al menos– se define, en gran medida, por su “separación”, por su autonomía, que hablaba del lugar problemático del arte en la sociedad burguesa, pero que Adorno considera como “irrevocable”: “Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana. A causa de su misma ley de desarrollo fueron palideciendo sus bases constitutivas, bases que habían ido creciendo a partir del ideal de humanidad. Con todo, la autonomía ha quedado como una realidad irrevocable” (*ibidem*. 9). La cultura burguesa –dice Adorno– sólo puede ser fiel al hombre escindiéndose de la praxis (por lo que es a la vez “menos” y “más” que la praxis), una contradicción que le permite separarse de “esa permanente reproducción del siempre-lo-mismo, del servicio mercantil al cliente al servicio real del dominante” (T. Adorno, 1984: 230).

En la caracterización de Adorno –según Bürger– está en el centro de su teoría la tesis de que el arte es la antítesis de la sociedad. El arte estaría en una relación de diferencia con la existencia; esta última no es obra de arte, pero, sin embargo, es la que la crea. Se trataría, más precisamente, de referirse a las obras de arte en un tono *paradojal*: “Es una tautología decir que ellas, como artefactos y realizaciones humanas que son, no tienen la inmediatez vital de los hombres. (...) Y precisamente al ser artefactos, productos del trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido” (*ibidem*: 14). Por ello, sostiene que en la “refracción estética” es imprescindible aquello que se refracta, como, del mismo modo, le es necesario lo imaginado a la imaginación.

A diferencia de otras perspectivas, reflexiona sobre el arte no sólo poniendo en juego su conocimiento desde la misma producción artística, sino también de una serie de complejas “mediaciones” conceptuales que le permiten leer con mayor sutileza y sofisticación aspectos que otros autores han reducido a “proyecciones”, “apariencias” o “reflejos”. Por una parte, la obra de arte no se reduce a la “expresión subjetiva”. En referencia a Kant y al psicoanálisis –aun cuando trabaja desde muchos de sus aportes teóricos– sostiene que ambos comparten el hecho de que, por momentos, “sólo existe la obra de arte en relación con quien la contempla o quien la produce” (*ibidem*: 22). El arte va mucho más allá de eso: es un entramado que excede a la subjetividad del autor y el receptor. Sin embargo, la opción no es el polo complementario: el arte como “reflejo” inmediato de lo que acontece en cada época histórica. Para el “análisis inmanente” es en la propia especificidad de los materiales estéticos, en las técnicas y en el trabajo creador, donde deben leerse las transformaciones y sus vínculos con la sociedad.

También impulsa a Adorno el hecho de que se haya vuelto incierto el “para qué” estético. Este señalamiento podría remontarse a Hegel, cuando señalaba: “Entre los griegos, el arte fue la forma más elevada bajo la cual la divinidad, y en general, la verdad, fue revelada al pueblo. (...) En general, en el desenvolvimiento de todo pueblo llega un momento en que el arte ya no es suficiente. Después del período del arte cristiano, tan



potentemente favorecido por la Iglesia, viene la reforma, la cual quita a la representación religiosa la imagen sensible para retraer el pensamiento a la meditación interior. El espíritu está poseído de la necesidad de satisfacerse en sí mismo, de retirarse dentro de sí, en la intimidad de la conciencia como verdadero santuario de la verdad. Es por esto que hay algo después del arte.” La conclusión es, para Hegel, que si bien el arte está destinado a perfeccionarse más, “ha cesado de responder a la necesidad más profunda del espíritu” (G. Hegel, 1946: 60). La cultura moderna se constituyó a partir de formas de alienación y en la que el sujeto no se encuentra en una relación de inmediatez con el mundo (aspecto trabajado por Marx y Lukács, entre otros), sino que se exigen mediaciones para comprenderlo. Esto habla del lugar problemático del arte en la cultura moderna. De todos modos, Adorno rechaza este argumento hegeliano y al igual que otros filósofos –Nietzsche, por ejemplo– no va a situar al arte en un lugar inferior al conocimiento discursivo. Adorno no relegará al arte a un lugar de inferioridad por contener un momento “mimético”: “El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. (...) Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquel. (...) Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda” (1983: 296).

La separación del arte respecto de la sociedad y su lugar específico en la sociedad burguesa puede ser interpretado a partir de las reflexiones sobre la *Odissea* en *Dialéctica del Iluminismo*. Recordemos que para Adorno y Horkheimer la *Odissea* en su conjunto aparecía como testimonio de la “dialéctica del iluminismo” y que allí situaban una metáfora para pensar el modo de constitución de la subjetividad burguesa y su modo de dominio. Precisamente, cuando Odiseo va a enfrentar a las sirenas, se salva –ya advertido por Circe– a través de la *astucia* al tomar los recaudos para poder pasar sin desviarse. Sucedió que el canto de las sirenas era “encantador” (era la nostalgia de la “felicidad”) y ningún viajero había podido resistirse a él. Al pasar escuchando pero no pudiendo detenerse Odiseo “engaña” a las sirenas pero se sacrifica en relación a la belleza que el canto representa. El canto puede ser burlado pero no eliminado y, sin embargo,

ese ideal o nostalgia de un mundo reconciliado que representa no queda intacto, al contrario, es puesto a un lado de la vida. “Él oye, pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto más fuerte resulta la tentación más fuerte se hace atar, así como después también los burgueses se negarán con mayor tenacidad a la felicidad cuando –al crecer su poderío– la tengan al alcance de la mano. Lo que ha oído no tiene consecuencias para él, pues no puede hacer otra cosa que señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que no puede salir ya de su papel social. Los mismos vínculos con los cuales se ha ligado irrevocablemente a la *praxis* mantienen a las sirenas lejos de la *praxis*, su tentación es neutralizada al convertirla en puro objeto de contemplación, en arte” (M. Horkheimer y T. Adorno, 1971: 51). El lugar del arte, en parte, será el del “encanto” o “embujo” para un mundo desencantado. La superpotencia del canto al que se renuncia y al que no se puede desafiar con impunidad está probada en lo siguiente: Odiseo se hace atar, su libertad no le basta para resistir a la tentación (*ibidem*: 78). Esa belleza que es oída, esa felicidad que tienta, es solamente escuchada y un sistema de dominio que ata también al dominador la desvincula de la *praxis* y le otorga un lugar de contemplación y, en gran medida, de consuelo. Ése es lugar en que podría situarse el arte en la sociedades modernas. El canto –el arte– evoca una felicidad para el conjunto de los hombres a la que la organización de la sociedad se ha negado, a la que se renunció. Sin embargo, no debemos reducir el arte sólo al “embujo”, a su momento afirmativo, porque también es portador de negatividad.

Adorno trabaja sobre el arte asumiendo lo problemático de su *autonomía* en la sociedad burguesa. La autonomía es una categoría histórica, es decir, la esfera estética diferenciada de la *praxis* vital.<sup>56</sup> La autonomización del arte, su constitución como esfera diferenciada de valor, fue una situación

56. Remitimos sobre este aspecto al texto ya tratado de H. Marcuse, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”.

a la que el arte llegó, en parte, al independizarse el sentimiento estético. En este proceso –había escrito Horkheimer– las obras de arte, en tanto son objetivaciones desligadas de la praxis, albergan un elemento de resistencia, rechazan la vulgarización, denuncian al mundo como alienado y falso y conservan la utopía desplazada de la religión (M. Horkheimer, 1973b: 117-118).

Es esta autonomización del arte lo que hizo que éste fuera lo que potencialmente podía ser y tener por objeto *su relación con la sociedad empírica*; su relación con la sociedad no tiene tanto que ver con la materia de sus contenidos o, al menos, no es esto lo que lo hace fundamentalmente un hecho social. “El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo” (1983: 296). Esto implica una crítica a la sociedad en su mera existencia como arte, pero a la vez es una “crítica muda” hacia un estado de cosas en el que “todo es para otra cosa”.

La obra de arte trasciende la realidad pero no concreta la armonía sino la “discrepancia” que no es más que el “necesario fracaso de la tensión apasionada hacia la identidad” (Horkheimer y Adorno, 1971: 158). La obra de arte es apariencia en relación a la realidad (o existencia) y en relación a sí misma y lo que pretende ser (ver T. Adorno, 1983: 142 y 147). Adorno se inspiraba, directamente, en el conocido pasaje de Marx en la “Introducción a la Crítica de la Economía Política”, en el que se señalaba que ninguna sociedad desaparece hasta no haber agotado todas sus posibilidades, como también que ninguna sociedad se plantea tareas para las cuales no estén dadas algunas premisas. La expresión estética –que no es mera subjetividad– es siempre aporética, puede constituir la anticipación de una sociedad y un sujeto inexistentes y lleva la mancha de esa inexistencia (*ibidem*: 254).

Lo que recién se dijo remite a las formas en que el arte ha sido también refugio de la utopía. La denuncia, la negatividad, es el modo en que la utopía se manifiesta: “Lo que se siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello. Está en el centro de las antinomias contemporáneas cuanto que ésta queda obstruida por la realidad funcional y, por el otro lado, para no traicionar a la utopía en el resplandor y consuelo

que le son propios, que no pueda llegar a serlo. Si la utopía del arte llegase a la realización, sería el fin temporal del mismo. Fue Hegel el primero que reconoció que esto está implícito en el concepto del arte. La profecía no se cumplió, y la razón paradójica está en su optimismo histórico. Él traicionó a la utopía al construir lo existente como si fuese utopía, al identificarlo con la Idea Absoluta” (*ibidem*: 51).

Sin que el arte sea equivalente o reductible a la filosofía –o viceversa–,<sup>57</sup> está presente en el enfoque crítico la revalorización del *arte como modo de conocer*. “La experiencia individual acerca de cómo se materializa la obra de arte no es menos válida que la experiencia organizada, aquella que la sociedad establece para dominar la naturaleza. A pesar de que su criterio radique únicamente en sí mismo, el arte no es menos conocimiento que la ciencia misma” (M. Horkheimer, 1973a: 116). “Ni la teoría ni el arte mismo pueden hacer concreta la utopía; ni siquiera en forma negativa. Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía” (1983: 51). Adorno incluso va un poco más allá, ya que en *Teoría estética* el arte sería portador de algo así como un “plus” que lo hace capaz de dar cuenta de aquello que es inasible para la razón (1983: 33). “En estética, como en el conocimiento, lo mediato y lo inmediato, aun subjetivamente, se sirven de mediación mutua. El arte no genéticamente, sino por estructura, es el argumento más drástico contra esa separación que hace la teoría del conocimiento entre sentidos y entendimiento” (*ibidem*: 229). Adorno insiste en la necesidad de pensar que existe una dialéctica “entre mimesis y racionalidad”. “La conducta imitativa tiene su refugio en el arte. El sujeto, cuya autonomía es variable,

57. Sobre este aspecto escribía Adorno en *Dialéctica negativa*: “La afinidad de la filosofía con el arte no le autoriza a tomar préstamos de éste, y aún menos en forma de intuiciones; quienes las consideran prerrogativas del arte son unos bárbaros. Ni siquiera el trabajo artístico ocurre apenas que las intuiciones caigan en solitario y desde arriba como el rayo. Son una misma cosa con la ley formal de las figuras y se desharían si se pretendiera separarlas. (...) Una filosofía que imitase al arte, que aspirara a definirse como obra de arte, se eliminaría a sí misma.” (1992: 23)

se enfrenta por medio de la imitación con lo que es distinto de él, aunque no esté separado de ello plenamente. La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad. Al ser posible dentro de un ámbito de racionalidad y servir-se de los medios de ésta, reacciona contra esa mala irracionalidad de un mundo racionalista y administrado. El objetivo de cualquier racionalidad, el fin de los medios para dominar la naturaleza, sería precisamente algo que ya no es medio, que ya no es racional. La sociedad capitalista oculta y aun niega esta irracionalidad, y el arte, que se rebela contra esto, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente. (...) La mimesis, como afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano, es un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto *rational*, ya que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo de su conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello en virtud de sus propias categorías. El arte completa el conocimiento en torno a lo que le es inasequible, pero por ello mismo compromete su propio carácter cognoscitivo, su univocidad” (*ibidem*: 76-77). El planteo se completa del siguiente modo: “Lo que impulsa al arte es la contradicción entre su embrujo, resto rudimentario del pasado, presencia inmediatamente sensible, y el mundo desmitificado en que existe, y en el que no puede renunciar completamente a la magia. Su actitud mimética sólo se mantiene gracias a ella y su verdad vive de la crítica que el arte ejerce contra esa racionalidad ambiente convertida en absoluto. Su mismo embrujo, abandonada ya la exigencia de ser real, es parte de su clarificación racional: su resplandor desembruja a un mundo desembrujado. Ésta es la atmósfera dialéctica en la que hoy el arte acontece. La renuncia a las exigencias de verdad de su propio embrujo es una buena descripción de la apariencia y de la verdad estéticas. (...) En un mundo desembrujado que se lo confiesa, el *factum* arte es un escándalo, es la imagen persistente de un embrujo que ya no soporta” (1983: 82).

## 2. LAS VANGUARDIAS Y EL ARTE “NUEVO”

Las experiencias culturales vanguardistas de la Europa de este siglo pueden reconocerse como una importante fuente para las reflexiones de Adorno. Las vanguardias artísticas protagonizaron un cuestionamiento radical al arte de la sociedad burguesa. El “modernismo estético” puso enfáticamente en crisis la idea del arte como “reflejo” de la realidad exterior. La “autoconciencia estética”, que caracterizó a las diferentes expresiones de vanguardia en la primera mitad del siglo XX, llevó a cabo una serie de reflexiones y experimentaciones sobre los medios materiales y el proceso de producción artística (Picasso sobre las potencialidades de la bidimensionalidad, Kandinsky sobre el color, etc.) y puso de relieve el agotamiento de un arte que se pretendía “reflejo” o “representación transparente” del mundo. Sus antecedentes fueron el simbolismo y el impresionismo, al menos en las versiones que habían asumido cierta actitud experimental y de cuestionamiento. A través de distintas expresiones se manifestaron los desafíos e innovaciones del impulso modernista: “surrealismo” y su propuesta de la surrealidad, el “expresionismo” en la denuncia angustiada y el “dadaísmo” a través de la “destrucción”. Más que una imagen armónica del mundo, el arte de vanguardia confiaba en la “distorsión”, lo “disonante” de un mundo que no era natural sino construido y, por lo tanto, transformable.

A partir del “quiebre” operado por las experiencias vanguardistas es posible observar que el arte de este siglo no responde a los cánones de belleza que estuvieron vigentes desde el Renacimiento y que se trata de un arte que se volvió “feo”. Y quizá las sociedades del siglo XX han producido suficientes condiciones para que esta reacción se produzca. Por lo tanto, esos movimientos de avanzada fueron algo más que corrientes artísticas; no sólo porque tenían la pretensión de trascender la esfera estética, sino porque abrieron horizontes nuevos en distintos frentes. En un doble sentido, el arte de vanguardia es síntoma de un quiebre y, a la vez, uno de los provocadores de la ruptura de la “unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue ésta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la

revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte” (M. De Micheli, 1995: 13). Podríamos situar este cambio a partir de la siguiente cita de Arnold Hauser: “El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integradora de la realidad. El arte moderno es, sin embargo, antiimpresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente “feo”, que olvida la eufonía, las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo. Implica una angustiada huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso” (A. Hauser, 1993, III: 269-270).

No sólo se trataba de hacer visible los aspectos oscuros del mundo, también de postular otros modos de mirar. Así, por ejemplo, en la que era una de las primeras explicaciones de la “poética expresionista” y una reacción contra el impresionismo, sostenía Hermann Bahr: “El impresionismo es el desapego del hombre del espíritu; el impresionista es el hombre degradado a la condición de gramófono del mundo exterior. Se ha reprochado a los impresionistas que no “terminaban” sus cuadros. En realidad no terminaban algo más: el acto de ver, ya que en la sociedad burguesa el hombre no lleva nunca a término su vida, llegando sólo a la mitad de la misma, exactamente allí donde comienza la contribución del hombre a la vida, del mismo modo que el acto de ver se detiene en el punto en que el ojo debe responder a la pregunta que le ha sido hecha”.<sup>58</sup> Contra la felicidad del impresionismo el expresionismo presenta un “grito”,<sup>59</sup> no sólo a

58. Las citas de manifiestos vanguardistas fueron tomadas del texto de De Micheli (1995).

59. “El hecho de que el expresionismo alemán pasase tan rápidamente puede tener su fundamento artístico en el conflicto entre la idea de la obra que pretendía realizar y la idea, específica suya, del grito absoluto. Las obras expresionistas plenamente cuajadas tienen algo de traición. Otra de las causas fue que ese género envejeció políticamente una vez que no llegó a realizarse su ímpetu revolucionario, y cuando la Unión Soviética comenzó a perseguir al arte radical” (1983: 300).

través de la obra homónima de Munch, sino dando lugar a la angustia, al desgarró, al horror o a la desesperación.

La *Teoría estética* no constituye estrictamente una teoría de la vanguardia (como la que, por ejemplo, elabora Bürger)<sup>60</sup> sino una teoría de alcance más general. Pero contiene muchos de los planteos fundamentales para interpretar como las vanguardias artísticas al cuestionar la autonomía, la categoría obra, el genio, etc., permiten comprender lo que ha sido el desarrollo del arte burgués y, a la vez, muestran una de las características fundamentales del arte nuevo: la *autoconciencia estética*. “La carga de dolor que llevan consigo los experimentos obtiene como respuesta el odio contra los *ismos*, contra las direcciones artísticas programáticas, conscientes de sí mismas, a ser posible representadas por grupos determinados. (...) Pero ellos, aun habiendo sido tan atacados, son sencillamente la elevación a autoconciencia de que sin voluntad consciente nunca ha existido seguramente una tarea artística de importancia” (1983: 40-41).<sup>61</sup> Adorno rescataba momentos del “expresionismo” y el “surrealismo” porque enfrentaron el autoritarismo, al menos en principio y más allá de sus derivaciones.

La reflexión estética se enfrenta a desafíos que exceden las cristalizaciones en obras particulares, que remiten a fuerzas y tendencias que no necesariamente son reconocibles en instituciones y objetos específicos y que sin embargo intervienen en la vida cultural. “Un aspecto de los *ismos* cobra hoy plena actualidad. La verdad que llevan en sí muchos movimientos artísticos no culmina necesariamente en grandes obras de arte; Benjamin lo ha evidenciado en cuanto al drama alemán barroco. Algo parecido puede valer para el expresionismo alemán y el surrealismo francés, cuyo desafío al concepto de arte no fue casual, ya que desde entonces forma parte de cualquier arte nuevo que sea auténtico. Y el hecho de que siga siendo arte nos autoriza a buscar el núcleo de esta provocación en la primacía del arte sobre las obras artísticas. Los *ismos* son la encarnación de esta idea.

60. Ver P. Bürger, *Teoría de la Vanguardia* (1997).

61. Ver E. Lunn (1986).



Lo que debajo de la apariencia de una obra se presenta como fracaso o como puro ejemplo demuestra que hay impulsos que apenas pueden objetivarse en una obra individual; son los impulsos de un arte que se trasciende a sí mismo” (1983: 42).

En este marco uno de los elementos importantes que podemos reconocer en las reflexiones de Adorno es el proceso de “desestetización” de las obras, es decir, el cambio de los cánones tradicionales, al producir una ruptura con la tradición. Esa desestetización del arte se vincula con la modernización, con las formas en que cambian tanto el arte como la sociedad (M. Jay, 1988: 147-148). En un artículo ya citado de Marcuse de los años '30, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, el arte había sido situado –probablemente desde cierta apreciación surrealista– en el marco de esa cultura cumpliendo una función afirmativa respecto de la realidad existente al brindar una imagen reconciliada y bella del mundo. Ese modo afirmativo tenía su momento de verdad, en tanto el arte mostraba un mundo distinto (y por lo tanto posible), y su momento de falsedad, en tanto servía como compensación. El arte del siglo XX, especialmente con las experiencias vanguardistas y sus antecedentes, no brinda una imagen reconciliada del mundo, una imagen bella. Por lo tanto, las obras de arte se “desestetizan”, si se quiere como respuesta a un doble movimiento: un mundo contemporáneo percibido como “decadente” y la creciente presencia de las industrias culturales que tenderían a imitar el mundo como existe.

El concepto utilizado por Adorno para referirse a las transformaciones del arte es el de *lo nuevo*. Dentro de éste, el filósofo problematiza la relación arte-conocimiento reinstalando una tensión entre mimesis y racionalidad. “Sólo en lo nuevo se une la mimesis con la racionalidad sin recaída: la *ratio* misma se vuelve imitativa en el estremecimiento de lo nuevo. (...) Lo nuevo es una mancha ciega, vacía como el perfecto estar-ahí. La tradición, como cualquier categoría histórico-filosófica, no a hay que entenderla como si una generación, un estilo o un maestro entregase su arte en manos de otros en una perpetua carrera de relevos. (...) La tradición, como medio del movimiento histórico, depende en su propia constitución de las estructuras económicas y sociales, y se modifica cualitativamente

con ellas. La situación del arte contemporáneo respecto a la tradición, aunque se la tache muchas veces de haber perdido contacto con ella, está condicionada por el cambio sufrido por la categoría misma de tradición. En una sociedad esencialmente no tradicionalista, la tradición estética es dudosa *a priori*. La autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario. (...) La experiencia de lo nuevo dice mucho, aun cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre trabajando en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que una palabra positiva” (*ibidem*: 35-36).

Este concepto de “lo nuevo” torna la tradición objeto de sospecha y negación.<sup>62</sup> Esto no se refiere a los cambios de estilos, sino a la de la tradición en cuanto tal, es decir la “ruptura” como principio estético.<sup>63</sup> Pensemos por ejemplo en lo que significa romper con la perspectiva renacentista, con la idea de “reflejo” o “representación”, con la idea de una obra orgánica, etc. Adorno se refiere del siguiente modo a esta ruptura

62. “Nada daña más al conocimiento teórico del arte moderno que reducirlo a semejanzas con el más antiguo. Su especificidad se escapa si usamos el esquema ‘todo esto ya ha sido’. Lo nivelamos al incluirlo en una continuidad no dialéctica, sin saltos. Una evolución tranquila lo hace explotar. Aunque esa fatalidad de tener que interpretar cualquier fenómeno espiritual por una traducción de lo nuevo a lo antiguo es innegable, esta interpretación tiene algo de traición. Una segunda reflexión debería corregirla. En la relación de las modernas obras de arte con las antiguas que se les asemejan, habría que poner sobre todo de relieve las diferencias. La profundización en la dimensión histórica debería poner en claro lo que antes estaba sin solucionar y ésta debería ser la forma de unir lo presente con lo pasado” (1983: 34).

63. Al respecto P. Bürger delimita en *Teoría de la vanguardia* que es “lo nuevo” en Adorno: “Ninguno de estos tres tipos de novedad coincide con lo que Adorno llama la caracterización de lo moderno. No se trata ya de variaciones dentro de los estrechos límites de un género (por ejemplo la ‘nueva canción’), ni de un efecto de sorpresa garantizado por la estructura del género (por ejemplo, la tragicomedia), ni de la renovación de los procedimientos de una línea literaria; no se trata de un súbito desarrollo, sino de la ruptura de una tradición. Lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente. Ya no se niegan los principios operativos y estilísticos de los artistas válidos hasta ese momento, sino la tradición del arte en su totalidad” (P. Bürger, 1997: 120).

con la tradición: “Las señales de descomposición son el sello de autenticidad de lo moderno. Ellas son sus forma desesperada de negar la cerrazón de lo siempre igual. Explotar es una de sus invariantes. Su energía antitradicional es un vórtice que todo lo consume. Lo moderno es mito en esta medida, pero un mito vuelto contra sí mismo. Su intemporalidad es la muerte del instante que rompe la continuidad temporal; la idea de Benjamin de la obra de arte dialéctica contiene este rasgo. Aun cuando lo moderno conserve hallazgos tradicionales, como son los técnicos, también a ellos les afecta la negación dialéctica para la que nada de lo heredado puede quedar intacto” (1983: 39).

A diferencia de lo que podría denominarse un “arte afirmativo”, el arte modernista no contrapone una imagen bella al mundo realmente existente para reconciliarse con él al negarlo: “Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo” (*ibidem*: 36). Precisamente, lo que Adorno enfatiza es que el arte ya no tiene como su ideal la “totalidad” y la “armonía”, aunque esto no lo exima de un momento afirmativo. Lo que aparece en el centro de la estética contemporánea no es la “síntesis” sino la ruptura, no la reconciliación de las contradicciones, sino su “visibilidad”, su manifestación de la *disonancia*.<sup>64</sup> Nuevamente, estas transformaciones estéticas nos revelan las dimensiones cognoscitivas del arte: “Las obras de arte son imágenes en cuanto aparición, en cuanto manifestación, no en cuanto representación. Aunque, al perder el mundo su encantamiento, la conciencia se ha liberado del viejo estremecimiento, éste sigue reproduciéndose siempre en el antagonismo histórico entre sujeto y objeto. Este objeto se volvió tan inconmensurable,

64. Dice Buck-Morss respecto de la perspectiva de Adorno y Benjamin: “En este modelo cognoscitivo estaba implícita una transformación de la idea de conocimiento. Ya no era una búsqueda de leyes causales que hicieran posible la manipulación y predicción del futuro. Conocimiento ahora quería decir ‘ver’, una suerte de revelación secular (la influencia de Husserl y de la teología era clara en este punto) por medio de la interpretación crítica. En la línea de la distinción kantiana de la tercera crítica, este tipo de conocimiento no era información empírica que se poseía, sino juicio que proporcionaba capacidad de acción” (S. Buck-Morss, 1981: 269).

extraño y angustiante para la experiencia como en otro tiempo lo fue el *mana*. (...) La totalidad es la prolongación caricaturesca del *mana*. El carácter de imagen de las obras de arte se fue convirtiendo en la totalidad porque en las cosas singulares con lo no accesible a los conceptos discursivos, a pesar de su objetividad en la estructura de la realidad, el arte permanece fiel a la clarificación racional, aun siendo una provocación en una era que cultivaba esa clarificación. No es lo ideal ni lo armónico lo que en ella se manifiesta; su capacidad disolvente está en lo contradictorio y disonante” (*ibidem*: 116). Ahora bien, esta no armonía, la tensión, está inscripta en una suerte de encrucijada: “Es verdadero el arte que, tanto en sí mismo como en quien se expresa, se encuentra escindido y no reconciliado, pero esta verdad le cae en suerte cuando hace la síntesis de lo escindido y le da contorno en su misma *irreconciliabilidad*. Es paradójico que tenga que dar testimonio de lo no reconciliado pero a la vez tienda a reconciliarlo, esto sólo es posible en su lenguaje no discursivo” (1983: 22, el destacado es nuestro).

El arte del modernista expresa sus nuevas potencialidades estéticas de diferentes modos: la disonancia, la deformación, el montaje, la destrucción, la visibilidad de las contradicciones. Por ejemplo, el principio del surrealismo en pintura era trastocar las “relaciones de las cosas” y producir la “crisis de conciencia”. Se trataba de producir *shocks*, hacer funcionar la imaginación a través del sueño y la alucinación. “Las obras de arte no son sólo alegorías, sino también su cumplimiento catastrófico. Los *shocks* producidos por las más recientes obras son la explosión de su manifestación” (1983: 117). Y sobre el procedimiento modernista de la “deformación” decía Adorno: “El que el arte reflexione hoy sobre sí mismo quiere decir que trata de hacerse consciente de su idiosincrasia y quiere articularla. (...) Las deformaciones de rostros y figuras humanas en escultura y pintura modernas remiten a *prima vista* a obras arcaicas en las que la reproducción del hombre en figuras culturales o no era pretendida o no era posible con sus medios técnicos. Pero hay una diferencia total entre el hecho de que el arte, dueño ya de la técnica de la imitación, quiera negarla, como la misma palabra deformación indica, y el hecho de que tenga su sitio más allá de la categoría de la imitación; estéticamente la diferencia es más importante que la concordancia” (1983: 56).

Así también, con el cubismo, la explotación de las potencialidades estéticas de la *bidimensionalidad* puso en jaque la perspectiva renacentista. Ésta se había caracterizado por la totalidad, la armonía y el punto de vista único. El cubismo le opone la fragmentación, la deformación y la multiplicidad de puntos de vista. Además, la incorporación de elementos de la vida cotidiana a las obras hacen que la misma deje de ser orgánica y deja de representar a la realidad para ser realidad (P. Bürger, 1997: 142). “Ninguna obra de arte posee completa unidad; tiene que fingirla y entra así en colisión consigo misma. (...) La multiplicidad en el interior de la obra de arte ya no es lo que era, sino que está preparada al ocupar un lugar en ella; por ello la reconciliación estética queda condenada a convertirse en desajuste estético. La obra de arte es apariencia no sólo en cuanto opuesta a la existencia, sino también en cuanto opuesta a lo que ella misma quiere ser: está lastrada de desajuste” (T. Adorno, 1983: 142).

Esto nos abre paso a otro de los aspectos fundamentales del nuevo arte: el *montaje*, si bien tiene sus ambigüedades al momento de pensarlo como procedimiento. Presente entre los cubistas y también entre los surrealistas ha sido tomado, incluso, como forma constructiva del arte del presente siglo. Max Ernst, quien tuvo una particular intervención en la experiencia del fotomontaje y realizó aportes decisivos al procedimiento. “Un día del año 1919 –escribió–, hallándome con tiempo lluvioso en una ciudad orillas del Rhin, me quedé sorprendido por la obsesión que provocaban en mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para demostraciones de carácter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico y paleontológico. Vi reunidos elementos de figuración tan dispares que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos de amor y de las visiones del duermevela. Estas imágenes pedían nuevos planos para sus encuentros en un plano desconocido (el plano de la no-conveniencia).” Sobre el montaje observaba Adorno: “El principio del montaje ha pasado a convertirse en el de construcción con una lógica que la historiografía estética, que aún no

existe, debería describir. Tampoco hay que ocultar el hecho de que aun el principio de construcción, o sea, la reducción de los materiales y los elementos a una unidad superior, a veces se convierte en algo allanador, armonístico, en un principio de pura logicidad y cae así en la ideología (...) Para que la síntesis en que consiste la construcción triunfe tiene que proceder, aun a contrapelo, de esos elementos que nunca estarán completamente de acuerdo con la unidad que se les impone; por esto toda construcción rechaza con razón, como ilusoria, cualquier concepción organicista de la obra de arte” (1983: 80-81).<sup>65</sup>

Adorno consideraba que las obras de arte habían renunciado a unos medios masivos de comunicación que podrían llevarlas hasta el público como un modo de manifestación de su resistencia a reconciliarse con el mundo. Sin embargo, Adorno no optó por el camino facilista de criticar a la industria cultural y salvar al arte: “es imposible hacer la crítica de la industria de la cultura sin hacerla también del arte” (1983: 32). El rechazo y denuncia del mundo existente pone de relieve el “valor cognoscitivo de la fealdad” en el nuevo arte. “Tensión”, “discrepancia”, “*disonancia*”, serán las características del arte nuevo. “Que las obras de arte renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica. El criterio central es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión, las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes” (1983: 311). La obra de arte también tiene su “astucia”: la fetichización las convierte en mercancías, pero sólo de modo abstracto tienen carácter de “ser-para-otro”. La industria cultural vuelve afirmativo al arte al incluirlo entre los bienes de consumo controlados por “intereses creados”. Y aunque el arte se resista, aquella promueve hacia él la misma actitud que “respecto a los bienes de consumo” (1983: 31). En este sentido, la capacidad de resistencia del arte no sería exagerada por Adorno:

65. “...Benjamin usa el concepto de montaje que alcanzó su punto culminante en el surrealismo y que el cine suavizó con rapidez. El montaje se acopla con elementos del sano sentido común humano para obligarles a tomar una dirección diferente o para, en los mejores casos, resucitar su lenguaje latente. Pero carece de fuerza si no es capaz de hacer saltar estos elementos” (T. Adorno, 1983: 80).

las obras pueden representar un crítica o una ruptura en el momento de su aparición para luego ser neutralizadas como “patrimonio cultural”.

Lo que si está en juego para Adorno es el problema de la “autonomía” de la obra de arte como condición para su potencial crítico frente a una industria cultural que pretende borrar la distancia entre arte y vida. Esta idea –no realizada– de fusionar el arte y la existencia había estado presente entre los surrealistas que postulaban la idea de una sociedad distinta. Sin embargo, antes que en una sociedad liberada esa mixtura se concretó –para decirlo con ironía– en el *kitsch* y en la publicidad. Al respecto dice Adorno: “Hoy los engañados por las industrias de la cultura, los sedientos clientes de sus mercancías se encuentran al otro lado de la frontera del arte” (1983: 30). La actitud de los consumidores es la de no dejar ser a la obra lo que es, de eliminar la distancia entre arte y vida –a pesar de la posible resistencia del arte a volverse consumible–. En este marco, la crítica de Adorno a la industria cultural se funda en que ésta pretende resolver, y lo hace “falsamente”, la distancia entre praxis vital y arte “estetizando” la vida cotidiana y sacrificando “la lógica de la autonomía” que hace al arte, como ya se dijo, social y asocial al mismo tiempo.

En este sentido, las expectativas de Benjamin en torno a los potenciales políticos de la “nueva sensibilidad” de la era de la reproductibilidad quizá no fueron históricamente acertados. Como observaría Adorno en *Teoría estética*: “La teoría de Benjamin sobre la obra de arte en la era de su reproducción técnica no ha acertado del todo en este punto. La simple antítesis entre la obra que tiene aura y la reproducida masivamente, al ser tan drástica, descuida la dialéctica que se da entre estos dos tipos” (1983: 79). Precisamente, el fundamento de Benjamin en alguna medida es externo al arte cuando plantea su ambigua perspectiva sobre la atrofia del aura. Para Adorno, en cambio, las propias experimentaciones vanguardistas socavaron el aura –al desestetizar el arte–. Es importante considerar lo que se sostiene en torno a los potenciales de la técnica. Adorno criticaba por su simplismo la afirmación de Benjamin en relación a la contraposición entre arte que tiene “aura” y el que no la tiene (reproducido técnicamente), ya que olvidaba la dialéctica existente entre ambos (1983: 79). Esto le impediría a Benjamin ver la posibilidad del empleo de la “racionalidad

estética” para el dominio de masas. Adorno aceptaba el declive del aura pero objetaba en Benjamin las observaciones con connotaciones brechtianas (por ejemplo, en relación a la politización del arte).<sup>66</sup> La vanguardia del arte moderno había producido la destrucción del aura de modo consciente y minándola desde adentro, no desde afuera (como había sostenido Benjamin en relación a la tecnología).

El recorrido de estas reflexiones, puede ponerse en contacto con la dimensión problemática que representan las industrias culturales. No sólo por las pretensiones estéticas de la misma sino por su capacidad de modelar las capacidades humanas y de configurar horizontes de experiencia presentes en diferentes instancias de la vida social. Sandor Radnoti —miembro de la Escuela de Budapest—<sup>67</sup> ha llamado a firmar un armisticio entre arte y cultura de masas, ya que ambos han funcionado como contraconceptos, es decir, como una oposición. No vamos a discutir aquí si es el caso de Adorno, Benjamin, etc., ya que implicaría especificar los modos en que estos conceptos se inscriben en sus reflexiones. Lo cierto es que Radnoti no pierde de vista las diferencias, si bien reconoce que tanto en el arte como en la producción masiva existen elementos de creación y utopía: “incluso la producción en masa de cultura inferior intenta crear otros *mundos*” (S. Radnoti, 1987: 103). Pero de aquí no se deduce la necesidad de recaer en la propuesta surrealista de fusionar arte y praxis vital, esto no sólo no es deseable sino imposible. La pérdida de la obra paradigmática, además, nos privaría de un potencial crítico. Lo problemático de la cultura de masas es su carácter cerrado, fetichizado, su funcionamiento como compensación. Sin embargo, “la cultura de masas es

66. En los años treinta, en el intercambio y debate entre Benjamin y Adorno, estas observaciones eran un reclamo por el distanciamiento de Benjamin respecto del programa conjunto que habían imaginado con Adorno. De todos modos, estos puntos en conflicto, no deben hacer perder de vista la cantidad de posiciones teóricas compartidas entre ambos. Sobre este tema remitimos a la minuciosa reconstrucción llevada a cabo por S. Buck-Morss (1981).

67. Las discusiones de Radnoti en “Cultura de masas” resultan pertinentes porque retoman muchos de los aspectos trabajados por la Escuela de Frankfurt, más allá de las afinidades de intereses y líneas en común que podrían señalarse entre ambas escuelas.



una ideología cerrada que puede ser abierta en todo contexto receptivo individual y que puede ser separada de su contexto dado" (*ibidem*). Quizá el desafío en este marco sea pensar el lugar de "lo nuevo", la "ruptura", y sus posibilidades de reconfiguración de ese mundo cerrado.

### 3. EL ARTE DESPUÉS DE AUSCHWITZ

Las transformaciones del arte, inscriptas en procesos socioculturales más abarcadores, permiten reconstruir las formulaciones y debates en torno a la estética en la sociedades modernas. Del mismo modo, estos debates pueden remitirse a diferentes posicionamientos, a interrogantes irresueltos, a experiencias que hicieron saltar los límites del campo simbólico hacia horizontes diversificados. Después de las experiencias de vanguardia, el arte no sería el mismo, como tampoco las categorías para interpretarlo. En principio, en particular en el surrealismo, existió la pretensión de trascender las fronteras de la propia esfera estética y tender un puente hacia la existencia. Más aún, se trataba de disolver la frontera entre una y otra. Adorno estuvo, a principios de los años treinta, cercano a estas posiciones cuando en una descripción del teatro burgués sostenía que en el lugar más alejado del escenario se ubicaban los intelectuales que comprendían la obra y las clases bajas. Quienes se instalan en ese sitio "saben mejor que el techo que está encima de ellos no está tan sólidamente construido, y esperan que algún día lo hagan estallar y efectúen la unión entre arte y realidad" (citado por Buck-Morss, 1981: 217).

Sin embargo, también es posible aseverar que el arte "sobrevivió" a las vanguardias mismas en tanto la unión entre el arte y vida no se produjo. Más aún, la condición de su autonomía, como vimos, aparecería luego para Adorno como el reaseguro o garantía de cierta crítica en la sociedad contemporánea. De ahí que, a pesar de lo que han opinado muchos de sus críticos, Adorno está muy alejado de una aceptación acrítica de la autonomía, ya que por ella la obra paga su precio. "Las obras de arte

suelen ejercer una función crítica respecto de la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio social de la autonomía estética. Si por el contrario, las obras de arte quedan sepultadas en el panteón de los bienes culturales, el daño es para ellas y para la verdad que contienen. En un mundo administrado, la neutralización es universal. Aunque el surrealismo se rebeló contra esa fetichización del arte que supone el considerarlo como un ámbito diferente, se extendió, como arte que todavía era, más allá del terreno de la protesta” (1983: 300).

El arte que se ha separado de la vida denuncia a la sociedad como algo falso, es una protesta, una crítica muda. A pesar de ello el arte no escapa, de todos modos, al fetichismo, ya que la obra de arte es una mercancía. Sin embargo, este arte que se deja trocar como una mercancía, al mismo tiempo, no sirve para nada. Y allí reside, en parte, la fuerza de su denuncia: “A favor de lo que carece de poder sólo sale en defensa lo que no se pliega al poder, a favor de un valor de uso disminuido lo que no sirve para nada” (1983: 298). En este sentido el arte es refugio de algo “otro”, de lo utópico, más ligado a su propia separación que al ser reflejo de un ideal. Esto significa que mantiene viva la promesa de una buena hora: “*Promesse du bonheur* quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella la felicidad estaría por encima de la praxis. La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad” (*ibidem*: 24). Promesa finalmente hipócrita, ya que el arte no se encargará de realizarla, pero necesaria. Esta promesa hipócrita y esa crítica muda, en su radicalidad negativa, vuelven a las obras de arte ineficaces: “El agudo motivo de la ineficacia social de las actuales obras de arte que no se convierten en cruda propaganda está en que para oponerse al omnipotente sistema de comunicación reinante tienen que renunciar a unos medios de comunicación que las podrían llevar hasta el público. Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar. (...) Objetivamente el arte es praxis como formación de la conciencia, pero sólo puede llegar a serlo si no cae en la charlatanería. Quien objetivamente

se enfrenta a una obra de arte difícil será que pueda entusiasmarse con ella, como quiere el concepto de interpelación directa” (*ibidem*: 317).

Para la reflexión estética el arte enfrentaría un nuevo desafío que pondría en juego su propio status como arte, aunque por razones mucho más decisivas y ligadas a la dimensión ética de la acción humana. Incluso la propia cultura sería interpelada por la radical experiencia del horror, que en el marco de la “dialéctica de la ilustración” había llevado al extremo su momento regresivo: el nazismo o, en términos de Horkheimer, la “síntesis satánica” entre naturaleza y razón instrumental (1973: 131). Auschwitz, ese campo de concentración que sacrificó a cantidad de seres humanos, sintetizaba la imagen de la barbarie y la producción industrializada de la muerte. Pero no era el único caso, sino sólo el símbolo de todas las formas de exterminio que habían atravesado tanto al capitalismo como al socialismo.

¿Hasta qué punto los seres humanos son capaces de soportar lo insoportable que han hecho con su propia condición? ¿De qué modo restituir un sentido –si esa posibilidad existe– para la “vida dañada”?<sup>68</sup> ¿Qué horizonte de valores podría brindar una pista luego de que los de impronta más “humanista” habían sido capaces de darse la mano con la destrucción? El horror ante lo que ha acontecido en el siglo XX, la experiencia del nazismo y los campos de concentración, se transformaron en un lugar recurrente de Adorno, en una suerte de nuevo imperativo: “que Auschwitz no se repita”. Pero, además, su desafío incluía también a la creación artística y la sentencia dio lugar a diversos debates en torno a la encrucijada planteada: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón a la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (T. Adorno, 1984: 248).

La propia posibilidad del arte quedaba en cuestión. Ante la monstruosidad que había significado la experiencia alemana no sólo para Europa

68. La expresión “vida dañada” fue incluida por Adorno en el subtítulo de *Minima Moralia*.

sino para el género humano, Adorno situó esta idea desafiante en torno a la propia posibilidad del arte y la belleza. Había escrito en *Minima moralia*: “Hasta el árbol que florece miente en el instante en que se percibe su florecer sin la sombra del espanto; hasta la más inocente admiración por lo bello se convierte en excusa de la ignominia de la existencia, cosa diferente, y nada hay ya de belleza ni de consuelo salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor” (T. Adorno, 1998: 22). Para Adorno que Auschwitz haya ocurrido en medio de una “tradicción filosófica, artística y científico-ilustradora” era el testimonio –hasta cierto punto– del “fracaso de la cultura”. “La belleza que aún florece bajo el horror es puro sarcasmo y encierra fealdad. Pero aún así su efímera figura tiene su parte en la evitación del horror. Algo de esta paradoja hay en la base de todo arte, que hoy sale a la luz en la declaración de que el arte todavía existe. La idea arraigada de lo bello exige a la vez la afirmación y el rechazo de la felicidad” (*ibidem*: 120).

Quizá la reiteración sea, en este caso, más que un buen recurso: “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”. Adorno está muy lejos de situar sus propias aporías como las del género. Contra la opinión de sus críticos, su “elitismo” –ha dicho Ferenc Fehér– se acerca al pensamiento del “proverbial hombre de la calle”: ¿para qué seguir creando arte ante la cantidad de potenciales autodestructivos que ha puesto en vigencia el género humano? ¿No hay acaso cuestiones más preocupantes y urgentes? La pretensión del artista de crear un mundo diferente del que tiene ante sí, por el solo inconformismo ante lo que ve, puede parecer un extravío o, directamente, un exceso de soberbia. La autonomía de la obra aparecería como la *hybris* de un arte que pretende estar más allá del mundo.

La situación del arte después de Auschwitz es aporética: su propia existencia puede ser cómplice del sufrimiento humano pero su rechazo –y el de la cultura– puede reconducir a la barbarie. Los ecos benjaminianos –en todo el tratamiento de la dialéctica cultura/barbarie– son más que evidentes. El arte no puede desentenderse de que es en medio de una sociedad

“fea” y en algún punto debe hacerle frente.<sup>69</sup> “Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal testigo de lo que decimos es el *Guernica* de Picasso, que, por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social” (1983: 311). Pero para Adorno hay un límite preciso: el arte no puede permitirse “estetizar” el horror, no puede reconciliarse con él, ni pretender que queden ocultas las “heridas” de los individuos, aunque éste sea su permanente riesgo.

Cuando mucho le estará permitido al arte una “astucia”, como la que atribuye Adorno a cierta literatura en “Apuntes sobre Kafka”: “Kafka no ha predicado humildad, sino que ha recomendado el comportamiento de más garantía contra el mito: la astucia. Para él, la única, débil, mínima posibilidad de impedir que el mundo tenga al final razón consiste en dársela” (T. Adorno, 1984: 188). La imitación de las formas endurecidas del mundo permiten la denuncia de la cosificación a la que los individuos han sido sometidos en el mundo contemporáneo y van más allá de su apariencia de gesto desesperado. El cristal kafkiano permite ver el estado en que se encuentra el individuo en el “mundo administrado”, revela que la emancipación y la libertad quizá nunca fueron realizadas y que sólo se le tolera autoconservarse. “La violencia desenfrenada es ejercida por figuras subalternas, tipos como suboficiales, aspirantes y porteros. Se trata siempre

69. “El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentado la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía por lo envilecido. Es verdad que el arte moderno tiende a inclinarse hacia lo escabroso y lo físicamente repulsivo, y que los apologetas de lo dado no tienen nada más fuerte que oponer a ello sino que la realidad presente es suficientemente fea como para que el arte se vea obligado a una vacía belleza” (1983: 71).

de *déclassés* recogidos al caer por el colectivo organizado que, como el padre de Gregor Samsa, les permite sobrevivir” (*ibidem*: 173). Si la imagen de la historia parece a la del infierno –en una cumplida “profecía kafkiana del terror y la tortura”– es porque la propia burguesía se abrió camino hacia él creando en los campos de concentración una suerte de “estadio intermedio entre la vida y la muerte”, casi sin la esperanza de vencer a esta última. Lejos de un llano y simple pesimismo, la denuncia que hace Kafka –y quizá la forma negativa en que subsiste la utopía en el arte– es que se ha perdido “lo salvador”.

Pero la inquietud adorniana no se cerró en aquella formulación. En *Dialéctica negativa*, Adorno volvería sobre su propio argumento. Lo que estaba en juego, más que la del arte, era la posibilidad de la vida misma. “La más mínima huella de sufrimiento absurdo en el mundo en que vivimos desmiente toda filosofía de la identidad. Lo que ésta intenta es disuadir a la experiencia de que existe el dolor. ‘Mientras haya un solo mendigo, seguirá existiendo el mito’ (Benjamin): la filosofía de la identidad es mitología en forma de pensamiento. La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar (...) La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que escapó casualmente teniendo de suyo que haber sido asesinado” (T. Adorno, 1992: 203-204 y 363).

Adorno considera al arte una forma de escritura de la historia, pero como un modo de testimonio del dolor y el sacrificio humano: “¿qué sería el arte –se pregunta al final de *Teoría estética*– en cuanto forma de escribir la historia, si borrarse el recuerdo del sufrimiento acumulado?” (1983: 339). Su “precaria existencia” puede dar cuenta de su fracaso, aunque si bien se le puede reprochar cuando pretende ofrecer consuelo no puede tampoco suplir a la propia sociedad, que es la que, sólo a condición de no ser como es, puede eliminar el dolor humano. De modo negativo el arte expresa la utopía, aunque no puede prescindir del todo de la afirmación. Esto último no nos autoriza a dictar una condena sino que hace

visible la tensión que le constituye. Aunque todo documento de cultura lo sea también de la barbarie, nada sería más siniestro que prescindir de la primera o contentarse con la estilización de la segunda.

Sería erróneo decir que Adorno cree que sólo queda la nada; de ser así, la esperanza estaría en la muerte misma. Una extensa cita de su obra póstuma, antes que a modo de cierre, de apertura, puede coronar estas reflexiones: “La crítica llevada a cabo por Herbert Marcuse del carácter afirmativo de la cultura es legítima,<sup>70</sup> pero se obliga a penetrar en sus productos individuales. Si no, se convertiría en una asociación contracultural, tan nefasta como los [despreciados] bienes de la cultura. La crítica rabiosa de la cultura no es radical. Si la afirmación es realmente un momento del arte, entonces éste nunca ha sido absolutamente falso, lo mismo que no es falsa la cultura porque haya fracasado. La cultura pone diques a la barbarie, que es lo peor. Somete a la naturaleza, pero también la conserva por medio de la sumisión. En el concepto mismo de cultura, tomado del cuidado de los campos, de la agricultura, late algo parecido. La vida junto con la esperanza de su mejora se ha perpetuado gracias a la cultura. Un eco de esto resuena en las obras auténticas de arte. La afirmación no envuelve lo existente con el falso brillo de una aureola, sino que se defiende contra la muerte, fin de todo dominio, por simpatía con lo que es. De esto no puede dudarse a no ser al precio de considerar la muerte misma como esperanza” (1983: 329).

70. El propio Marcuse, en el prólogo que escribe en 1964 al conjunto de ensayos escritos entre 1934 y 1938, incluido “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, señalaba que si había algo que separaba esos textos del presente era el hecho de haber sido escritos antes de Auschwitz (H. Marcuse, 1967).





## CAPÍTULO VI

### LA ESCUELA DE FRANKFURT EN AMÉRICA LATINA\*

“La prohibición de la imaginación teórica  
abre camino a la locura política.”

M. Horkheimer y T. Adorno

#### I. ACERCAMIENTOS Y ACCESO FRAGMENTARIO

¿Qué relación podría plantearse entre la producción teórica de la Escuela de Frankfurt y el pensamiento latinoamericano? En especial, por un obvio lugar de interrogación: ¿Cuál ha sido su influencia e importancia en los “estudios de comunicación” y el “análisis cultural” más reciente? Existen versiones sobre el alto impacto que la Escuela de Frankfurt habría tenido en las reflexiones latinoamericanas sobre comunicación y cultura, en especial en un período clave de las posiciones críticas, como fueron los finales de los años sesenta y principios de los setenta. A pesar de ello, hemos señalado en otros trabajos (A. Entel, 1994; V. Lenarduzzi, 1998) la necesidad de tomar cierta distancia de tales aseveraciones, ya que en la historia del campo no existía una reconstrucción muy precisa de la *recepción* y los *usos* de esta (y otras) compleja configuración teórica. A su vez es preciso señalar que en la actualidad, los nombres “frankfurtianos” han vuelto a tener cierta popularidad entre las carreras de comunicación de la

\* Este apartado consiste en una aproximación a la recepción e interpretación de la Escuela de Frankfurt en los estudios latinoamericanos en comunicación. De ahí que hayamos preferido, antes que la exhaustividad y la extensión, señalar algunos momentos, textos y autores significativos.

Argentina, dato que, por diversas razones, torna pertinente la inquietud por reconsiderar ciertos itinerarios de la reflexión. Particularmente, se vuelve relevante tener en cuenta lo complejo del proceso de incorporación y expansión de las ideas, y los límites y presiones que introducen las condiciones de producción teóricas, académicas, políticas, etc.

Cuando se hace referencia a la Escuela de Frankfurt y a la constitución del Instituto de Investigaciones Sociales, hay una primera cuestión evidente de la vinculación que ha tenido con América Latina, en especial con Argentina. El nombre Félix Weil se asocia de inmediato: hijo de un rico comerciante alemán instalado en la Argentina, que fuera el administrador de los fondos que su padre aportó para la formación del Instituto. Según relata Martin Jay, luego de la Semana de Trabajo Marxista, surgió la idea de crear un instituto: “Se dirigieron a Hermann Weil, padre de Félix, con el plan, y éste accedió a dar una dotación inicial que suministraría un ingreso anual de 120.000 marcos (el equivalente de unos 30.000 dólares después que la inflación hubo terminado). (...) Las donaciones de Weil, aunque no fueran enormes, permitieron la creación y mantenimiento de una institución cuya independencia financiera demostró ser una gran ventaja a todo lo largo de su historia posterior” (1991:32-33). La “renta de la tierra” argentina, que contribuyó a sostener las actividades de investigación, más allá de la anécdota, quizá proporciona una clave para interpretar lo que, en parte –en especial en el país– se ha construido como versión predominante, aquello que se sobreentiende, cuando se habla de la Escuela de Frankfurt. Particularmente, porque la circulación en castellano de los textos de Marcuse, Horkheimer, Adorno y Benjamin, entre otros, estuvo ligada al proyecto cultural de importación y traducción sostenido por la “renta del suelo”: la revista y la editorial *Sur* (de inmediato referenciada con Victoria Ocampo).

También existen otros datos significativos. Según se ha investigado en relación a la recepción de Benjamin, fue muy temprana en la Argentina cierta incorporación del autor a través de Luis Juan Guerrero, profesor argentino que estudió en Alemania y que hacia 1933 citaba a Benjamin como bibliografía (*El concepto de crítica de arte en el drama barroco alemán*) en su programa de la cátedra Estética de la Universidad de La Plata.

Posteriormente, en sus escritos sobre arte y estética, Guerrero da cuenta de cierto conocimiento de uno de los textos más difundidos de Benjamin: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (ver G. Wamba Gaviña, 1993: 201-204). Además existe una versión sobre una iniciativa de Erich Auerbach, que no prosperó, para que en los años treinta Benjamin se convirtiera en profesor de lengua y literatura en la Universidad de San Pablo (G. Pressler, 1993: 233). Quien estuvo en contacto directo con América Latina, además de Weil, y que incluso publicó un texto titulado *The Argentine Riddle (El enigma argentino)*, fue Erich Fromm que residió más de dos décadas en México y estableció una escuela de psicoanálisis. Horkheimer, por otro lado, tenía parientes radicados en Brasil y Perú, con quienes mantenía intercambio epistolar –por ejemplo con su tío Hans (arqueólogo)– dando cuenta de una mirada romántica hacia América Latina, por cierta imagen de naturaleza no corrompida.<sup>71</sup> Martín Trame reconstruyó, además, las iniciativas tendientes a la vinculación del Instituto con la Universidad de Buenos Aires, contacto que no prosperó, en parte, debido al clima imperante en la Argentina de los años treinta y al alejamiento de Weil de Buenos Aires.

Más allá de estos datos, lo que interesa es esbozar algunos de los modos en que la obra de Frankfurt fue teniendo un lugar entre los intelectuales latinoamericanos. En 1965 se publicaron –traducidas al castellano– varias obras de autores que eran o habían sido miembros del Instituto: *El hombre unidimensional*, de Herbert Marcuse (Joaquín Mortiz, México); *La personalidad autoritaria*, en la que participó Adorno y cuyo prólogo era de Horkheimer (Proyección, Buenos Aires); y *El miedo a la libertad*, de Erich Fromm (Paidós, Buenos Aires). Esta última, publicada originalmente unos años después de que Fromm dejara el Instituto, aparecía en Buenos Aires con un Prefacio de Gino Germani, intelectual reconocido por el impulso innovador que dio a la sociología en la Argentina. Para Germani, Fromm llegaba a la constitución –dando un nuevo matiz sociológico a la

71. Este tipo de relaciones y la mirada que los miembros del Instituto tenían hacia América Latina ha sido abordada por M. Trame (1994), en su estudio de las relaciones de la Escuela con el subcontinente.

orientación psicoanalítica— de una “verdadera psicología social”. “En este campo la contribución de Fromm es muy significativa, pues el objeto de su análisis ha sido una sociedad altamente diferenciada, como la occidental, y su propósito el de desentrañar los procesos psicológicos de formación y modificación del carácter social de las distintas clases que la integran.” (G. Germani, 1989: 14). El interés de Germani, quien tuvo a su cargo además la traducción de la obra, parecía tener en su trasfondo —aunque no lo explicitara— una referencia a las experiencias políticas recientes en América Latina. “El análisis de Fromm confirma (...) lo que otros estudiosos han afirmado una y otra vez: el fascismo, esa expresión política del *miedo a la libertad*, no es un fenómeno accidental de un momento de un país determinado, sino que es la manifestación de una crisis profunda que abarca los cimientos mismos de nuestra civilización. (...) Por lo pronto, y para limitarnos al aspecto psicológico, que es el que nos interesa aquí, la estabilidad y la expansión ulterior de la democracia dependen de la capacidad de autogobierno por parte de los ciudadanos, es decir, de su aptitud para asumir decisiones racionales en aquellas esferas en las cuales, en tiempos pasados, dominaba la tradición, la costumbre, o el prestigio y la fuerza de una autoridad exterior” (*ibidem*: 16-17). No deja de ser significativo que Germani se pregunte por los modos de evitar los potenciales autoritarios y el desarrollo de la autonomía. El mundo intelectual había mostrado perplejidad e incluso rechazo ante los fenómenos desatados por los gobiernos populistas, sus matices autoritarios y las conductas de las masas que no respondían a lo que se preveía debían ser sus orientaciones ideológicas (una adhesión señalada como “irracional”). Muchos de los intérpretes académicos del populismo habían situado el fenómeno y sus rasgos autoritarios sosteniendo que, a partir de las transformaciones vividas en las décadas previas, las “masas disponibles” podían ser manipuladas por el estado, una elite o un líder. En alguna medida (según Murmis y Portantiero) parte de estas posiciones han contenido cierta inspiración de Fromm. Aquí es preciso destacar el énfasis que Germani pone en la “psicología social”; esto significa que las razones de esas experiencias histórico-políticas debían buscarse en la dimensión profunda de la conciencia social, intento llevado a cabo por los de Frankfurt,

pero de una forma que se desplazara de una lectura centrada exclusivamente en los intereses. Tradiciones, valores, instituciones, etc. intervienen como fuerzas que modelan las formas de la conciencia y las opciones de los grupos no podían ser leídos como aciertos o errores en un cálculo político. Lo que parece atraer a Germani es la posibilidad de interpretar las mediaciones que existen entre las ideologías y las configuraciones psicológicas de los individuos como una cuestión relativamente compleja.<sup>72</sup> El libro de Fromm, además, ponía en conocimiento al lector acerca de la existencia –al menos por la referencia bibliográfica– de un conjunto de trabajos sobre la autoridad y la familia realizados por el Instituto (Horkheimer, Marcuse, el propio Fromm) en la década del treinta.

*La personalidad autoritaria*, texto que se transformó en un clásico de la sociología, era acompañado por un prólogo de Eduardo Colombo. Significativamente, el texto se iniciaba con una cita de Proudhon: “La humanidad tiene sus mártires y sus apóstatas: ¿a qué, repito, es preciso atribuir esta escisión?”. El prefacio situaba el conjunto de inquietudes y preocupaciones que habían llevado a las ciencias sociales a preguntarse por el “autoritarismo” y hacía referencia al carácter central del libro –inspirador de muchas investigaciones– más allá de las críticas y las objeciones metodológicas que se le habían hecho: “Pionera en este campo es la investigación del fascismo potencial que se oculta bajo valores aparentemente democráticos y que fue publicada en 1950 bajo el título de *La personalidad autoritaria*, haciendo referencia a una de las variables más inclusivas que aparecía en el etnocentrismo, el antisemitismo y la discriminación política y religiosa” (E. Colombo, 1965: 4). Sin embargo, en la lectura con que introduce Colombo al libro, tiende a primar su aporte como perspectiva “científica” ligada a la demostración empírica y apenas se sitúan los antecedentes y matrices teóricas de interrogación sobre el autoritarismo y el antisemitismo. Inscripto en el marco de una “teoría de la acción social”, el constructo “autoritarismo” queda presentado como un problema de “desorganización en la acción social”.

72. Agradecemos a Alejandro Blanco sus aportes, sugerencias y comentarios en torno a Gino Germani y sus vínculos con estos textos.

“De ello podemos perfilar una definición general de autoritarismo que nos lleve al meollo del asunto; el autoritarismo, desde el punto de vista psicológico, es una tendencia general a colocarse en situaciones de dominación o sumisión frente a los otros como consecuencia básica de una inseguridad del yo. El sujeto autoritario ‘está dominado por el miedo de ser débil’ (Adorno), y por el sentimiento de culpa; ‘el síntoma más importante de la derrota en la lucha por uno mismo es la conciencia culpable’ (Fromm)...” (*ibidem*: 5). Pero a pesar de que el Instituto constituido en Alemania se había ocupado tempranamente del antisemitismo y del autoritarismo y existían marcos conceptuales previos, el prólogo de Colombo no aporta datos en ese sentido ni contribuye a una apertura hacia la obra de los filósofos alemanes.

Es posible asociar la introducción de textos como *La personalidad autoritaria* y *El miedo a la libertad* con el impulso que cobró la sociología en la Argentina, a partir de la creación de esta carrera en la Universidad de Buenos Aires. Sin embargo, no estamos autorizados a afirmar algún tipo de impacto o influencia. A lo que se asiste en los años sesenta, como se verá enseguida, es más bien al inicio de la circulación de obras y artículos de los miembros de la escuela o de investigadores ligados a ella. Es indudable que esta década es un momento importante en la entrada en escena de la “teoría crítica”, pero parecería más una primera toma de contacto, un percatarse de la existencia de esos materiales.

Existen, incluso, algunos anoticiamientos previos. Ya en 1961, Jaime Rest había publicado un artículo titulado “Sobre la situación del arte en la era tecnológica” en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (quinta época, N° 2) y hacía referencia no sólo a Theodor Adorno y Walter Benjamin sino también a Richard Hoggart, representante de los llamados estudios culturales ingleses. Lo cierto es que si bien Rest sistematizaba algunos temas en torno a los medios masivos, la producción artística, etc., no conducía a una conclusión muy productiva al sostener, sobre la cultura de masas, que los medios son instrumentos (cuyos efectos dependen de sus usos), lo que en definitiva no presenta con precisión la impronta filosófica de que están hechos los planteos frankfurtianos. Por otro lado, según comentan José Aricó y Marcelo Leiras, si bien en los ’60 Benjamin

era desconocido, al menos alguna referencia había a través de la muy difundida *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser, que en su último capítulo (“Bajo el signo del cine”) lo citaba. La influencia de esta obra había llevado a un intento de publicación, por cierto frustrado, de la editorial Pasado y Presente, de “La obra de arte en...” con traducción de Enrique L. Revol (J. Aricó y M Leiras, 1991).

Otros textos, de procedencia muy diferente a la anterior, contribuían a la difusión del pensamiento crítico a través de, por ejemplo, la revista *Sur* que, en su número 275 de 1962, incluyó un texto sobre Adorno y, en 1968, en los números 308-10 y 315, aspectos de *Minima Moralia* y la *Dialéctica del Iluminismo*, respectivamente. Mientras tanto, en 1962, aparecía en España la traducción de *Prismas* de Adorno (Ariel); en Caracas había aparecido, en 1963, *Intervenciones* de Adorno editado por Monte Ávila; la Universidad de Córdoba había publicado un breve texto del mismo autor titulado *Televisión y cultura de masas*, y Galerna el conocido volumen de Adorno y Morin *La industria cultural* (1967), que contribuyó al fragmentario acercamiento al pensamiento de Adorno sobre el tema. También en los años sesenta en Bogotá la revista *Eco* publicó algunos textos cortos de Benjamin y la biografía sobre el mismo autor escrita por Hannah Arendt.

Quien ganaba popularidad internacional en publicaciones de divulgación más general (por ejemplo, en la Argentina en *Primera Plana*) era Herbert Marcuse, uno de los teóricos que quedó referenciado a los acontecimientos de protesta del mayo del '68 francés, aunque más que nada a través de consignas. Se suele mencionar que en el mayo se hablaba de las tres M: Marx, Mao y Marcuse. Pero como ha señalado Goldman, esto no quiere decir que los estudiantes fueran marcuseanos en el sentido de que fuesen conocedores de la obra de Marcuse, más allá de que allí estuvieran formuladas teóricamente sus aspiraciones. Adorno ganaba rechazo y silbidos de los estudiantes que no aceptaban la idea de que la filosofía no necesariamente debía ponerse al servicio de las causas revolucionarias.

Y así como el mayo francés daba cuenta de un clima de movilización y protesta, en América Latina venía también en ascenso el clima de lucha política y propuestas liberadoras. Paradójicamente, en ese marco,

quienes en la Argentina iban a ser los principales referentes de la reflexión crítica en el campo de la comunicación no fueron quienes se ocuparon de poner en circulación el pensamiento de la Escuela de Frankfurt. Como se adelantó, varios de los volúmenes más importantes de la corriente se tradujeron y publicaron en la editorial *Sur* (perteneciente a sectores oligárquicos). H. Murena, uno de los principales referentes del grupo, tradujo por primera vez en 1967 “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” y dos años más tarde Carlos Nelson Coutinho se encargaba de la primera traducción del mismo texto aparecida en Brasil en la revista *Civilização Brasileira*; sin embargo, era un Benjamin que no se vinculaba con la Escuela de Frankfurt (K. Pressler, 1993). Hacia finales de la década, en la colección de “Estudios alemanes” de *Sur* (dirigida entre otros por Victoria Ocampo, H. Murena y Ernesto Garzón Valdés) se incluían versiones castellanas de textos fundamentales como *Cultura y sociedad* de H. Marcuse, *Filosofía de la nueva música* de T. Adorno, *Ensayos escogidos*<sup>73</sup> de W. Benjamin, *Teoría y praxis* de Habermas. En 1969, año en el que murió Adorno, dos textos capitales también eran lanzados por la misma editorial: *Crítica de la razón instrumental* de Horkheimer y *Dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno (en ambos, el traductor fue Murena, junto a Vogelmann en el primer caso). Esta tarea de traducción pionera no evitó que la editorial, sostenida por la “renta de la tierra” y referente de la elite intelectual “oligárquica”, se observara con cierto prejuicio a partir de una asociación mecánica entre el dato económico y el proyecto cultural, obturando el acercamiento de la izquierda a la “teoría crítica”.

En Buenos Aires, lo que parece suceder con Frankfurt, más que la recepción y uso efectivo como inspiración, es la circulación de algunos de sus textos más importantes a partir de la traducción al castellano y la publicación. Sin embargo, este dato no alcanza para referirse a un impacto en la problematización de los temas que han caracterizado al campo de la comunicación. No había demasiados ecos de la perspectiva de Frankfurt

73. La selección no incluía “La obra de arte...” pero sí otros textos como “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “Tesis de filosofía de la historia”.



en la revista *Comunicación y cultura* (en su etapa de los años '70, los cuatro primeros números fueron editados en Chile y Argentina), referenciada por lo general con posicionamientos críticos. Este último dato no queda desacreditado, pero sí es importante decir que sus fuentes de inspiración estuvieron centradas más en otras perspectivas de más evidente definición marxista, la teoría de la dependencia y cierta impronta semiológica. Según recordaba Schmucler: “los de Frankfurt eran poco conocidos. Yo creo que por ignorancia. Si bien en Argentina es la primera edición que hay de *Sur*, yo creo que había un prejuicio —en la Argentina por lo menos—, un prejuicio tal vez populista. Adorno era como mala palabra. (...) El que la sacara *Sur* y lo tradujera Murena era también un problema. (...) Sí estaba lo de Pasquali. Yo tengo aquella primera edición, subrayada de aquella época, uno de los pocos libros que me quedaron de ese momento. Pero no había la voluntad, no se conocía. (...) No sé bien por qué. Creo que por razones de hiperpolitización. Todo eso era sospechoso, porque no se adhería claramente a posiciones revolucionarias”. *Lenguajes*, la revista de la Asociación Argentina de Semiótica, publicó un capítulo de libro del brasileño Gabriel Cohn en su primer número (1974), que contenía, sobre todo, comentarios sobre Adorno.

Pero lo cierto es que, en ese contexto, la preocupación por las formas de dominación de los sistemas de medios se cristalizó en textos como *Para leer al Pato Donald* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, o *Neocapitalismo y comunicación de masa* de Heriberto Muraro. El primero, transformado en un clásico de la época y con múltiples ediciones, no se aproxima a lo que el supuesto de la influencia frankfurtiana indicaría. El segundo, en cierta medida, compartía con todo un vasto y variado conjunto de artículos el estar muy ligado a la descripción de las formas de propiedad de los medios. Muchos de ellos, por qué no decirlo, se limitaban a una introducción a la que se sumaban datos y listados sobre directorios, inversiones, etc. Pero más allá de los efectos de denuncia que produjeron, es preciso reconocer que su sustento teórico —cuando existía— distaba mucho de la mentada inspiración frankfurtiana. Más bien, insistimos, estaban inspirados por la teoría de la dependencia y por textos marxistas un tanto economicistas.

En el caso de *Neocapitalismo y comunicación de masa*, hay bastante más que lo recién dicho. Este libro de Muraro apareció en 1974 (Eudeba) y recibió el premio “Scalabrini Ortiz”, dirigido a fomentar las investigaciones sobre las formas de la dependencia en los campos económico, cultural y político. En esa oportunidad la distinción fue compartida con *La dominación imperialista en la Argentina* de Carlos Vilas y *Dependencia y empresas multinacionales* de Salvador Lozada. Si bien Muraro se centraba en el desarrollo histórico de la televisión no lo reducía a la descripción y la acumulación de datos. Para el autor, además de describir el sistema macroeconómico que incluye a los medios, había que incluir las relaciones de fuerza y los conflictos de la época contemporánea. En la introducción, manifestaba sus deudas con Barán, Sweezy y Furtado en lo que hacía a la dimensión económica, y con Adorno y Horkheimer en cuanto al análisis ideológico.

Heriberto Muraro dedicaba el tercer capítulo a la “Teoría de la manipulación comunicacional”. Muraro revisaba las tesis de un autor como Marcuse y las contraponía con investigaciones empíricas como las de Paul Lazarsfeld. Una preocupación que atraviesa la reflexión del autor tiene que ver con las posibilidades de manipulación de las opciones políticas. Según se describe, los autores de la Teoría Crítica describen a la sociedad casi de modo orwelliano y apenas quedarían márgenes de opción para los individuos. Por otra parte, Muraro sostiene que Marcuse plantea a los medios masivos como el “instrumento básico de unificación” del sistema capitalista: ‘La teoría de Marcuse acerca de los medios como instrumento básico de unificación del sistema resulta, en este sentido, inaceptable y parcial. El sistema de dominación neocapitalista es una unidad institucional, económica e ideológica; su supervivencia depende no sólo del control de los medios sino también, ante todo, de la existencia de sistemas o aparatos de represión física y de los beneficios económicos que producen y distribuyen en las metrópolis las actividades de explotación del trabajo en las áreas neocoloniales’ (H. Muraro, 1974: 101).

Probablemente, era otro horizonte el que condicionaba notablemente el modo de interpretar el texto. Y esa interpretación es reduccionista, aunque esto no vuelve infalible al libro de Marcuse. A la idea de manipulación

*adjudicada* a Marcuse, se le contraponen casos en los que la opción de voto o el cambio de una actitud no se daría de modo directo.

Uno de los ejemplos utilizados por Muraro es la proscripción del peronismo que no logró desactivar esa identidad aunque los medios difundieron mensajes con ese *fin*. Lo que sucede es que la pretensión de *El hombre unidimensional* alude a otra constelación de problemas. Aquí es conveniente que hable el propio Marcuse: “la sociedad industrial avanzada confronta la crítica con una situación que parece privarla de sus mismas bases. El progreso técnico, extendido hasta ser todo un sistema de dominación y coordinación, crea formas de vida (y de poder) que parecen reconciliar las fuerzas que se oponen al sistema y derrotar o refutar toda protesta en nombre de las perspectivas históricas de liberación del esfuerzo y la dominación. La sociedad contemporánea parece ser capaz de contener el cambio social, un cambio cualitativo que establecería instituciones esencialmente diferentes, una nueva dirección de proceso productivo, nuevas formas de la existencia humana” (H. Marcuse, 1969: 22). Marcuse explicita, además, que la tendencia a la absorción de la protesta y la del potencial de ruptura, le llevaron a moverse entre dos hipótesis contradictorias. Lo cierto es que más allá de las objeciones que formula Muraro sostiene que la ideología del neocapitalismo es la de la “administración total” y considera que el concepto de manipulación tiene una gran fertilidad como reaseguro contra una “sociología de la comunicación empirista y acrítica”.<sup>74</sup> Justamente, buena parte de los textos latinoamericanos estaban en estas épocas más preocupados en esta última cuestión, es decir, cuestionar e incluso desacreditar la investigación norteamericana de corte “estructural-funcionalista” a pesar de

74. “En realidad, lo que necesitamos es una teoría histórica de los medios de comunicación de masa que nos permita explicar de manera sistemática en qué condiciones los hombres son convencidos o persuadidos por ésta y en qué condiciones logran escapar a sus demandas. Esta teoría debería tomar en cuenta la estructura del sistema monopolista y de las estructuras políticas y sociales de carácter popular que puedan oponerse a las maniobras de los grupos dirigentes. En última instancia, el problema básico es relacionar la eficacia de los mensajes emitidos y sus contenidos con la conciencia nacional y de clase de la población de un país o grupo de países determinados” (H. Muraro, 1974: 101-102).

que no siempre pudieron desprenderse de sus supuestos y metodologías.

El otro punto en cuestión es para Muraro la teoría de las pseudonecesidades de Marcuse que debería haberse puesto en términos de una teoría de las “pseudosatisfacciones”.

El argumento que se ofrece sobre el autor es que se maneja con una definición estrecha de las necesidades a las que, además, identificaría con los bienes que supuestamente las satisfacen. “En este sentido los publicitarios de *Madison Avenue* han demostrado tener mejor olfato que el filósofo: ellos saben que la campaña de venta de un auto, para ser eficaz, debe prometer al cliente potencial algo más que un buen artefacto, por ejemplo, una relación sexual ‘fácil’ con el sexo opuesto o una imagen más gratificante de sí mismo. Cada acto de compra nos remite no sólo al posible conformismo político de los individuos sino también a una nebulosa de necesidades por conocer y desarrollar, cuyo estado larvario es el secreto mismo del porqué son manipulables. Esto no sólo vale para el hombre de cuello blanco ‘enajenado’ sino también para las masas mismas, aun las más desposeídas, que son las que más nos interesan desde un punto de vista democrático” (*ibidem*: 119-120).<sup>75</sup> Sin embargo, este juicio hecho sobre el autor de *Eros y civilización* –la mención de esta obra no es casual– traduce mucho más el conocimiento parcelado sobre las orientaciones de la Escuela que existía hasta el momento.

Otro espacio de recepción de Frankfurt –en un tono un tanto diferente– fue el Brasil. En 1967, Leandro Konder publicó el libro *Los marxistas y el arte*, que contenía referencias al pensamiento de distintos autores, entre ellos, Benjamin, Gramsci y Brecht. Posteriormente, 1969, apareció *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* de José Guilherme

75. Muraro apelaba a la capacidad de resistencia que podían tener las masas: “Enzensberger señaló al respecto que el conocidísimo lema de MacLuhan, *el medio es el mensaje*, tiene la virtud de resumir en una sola frase el fenómeno de la incapacidad de las clases dominantes para articular un mensaje que pueda ser mínimamente convincente para las masas. Para este autor, si los monopolios defienden hoy con uñas y dientes el control del aparato de comunicaciones, esto se debe más a su temor de lo que las organizaciones populares podrían hacer con ellos que al beneficio político que éste les reditúan” (*ibidem*: 139).

Merquior. El libro sostenía que tanto Adorno como Marcuse habían tendido a construir una perspectiva pesimista, mientras que de Benjamin rescata un elemento de esperanza, diferente de la “dialéctica negativa”. Un contexto de censura y los exilios impuestos por la dictadura dificultaron el debate intelectual, pero no impidieron cierto acceso a algunas traducciones. Más tarde la editorial Abril Cultural incluyó en su colección “Los pensadores” un volumen sobre la Escuela de Frankfurt que incluía a Benjamin, Horkheimer, Adorno y Marcuse. Además, se publicaron dos textos significativos de Flavio Kothe: *Para leer Benjamin*, aparecido en 1976 y *Benjamin e Adorno. Confrontos*, en 1978.

En San Pablo se editó el libro *Sociologia da comunicação. Teoria e ideologia*, que era la tesis doctoral de Gabriel Cohn. El brasileño, que había compilado el volumen *Comunicação e indústria cultural* (1967) incluyendo allí a Adorno, ha llevado a cabo un notable esfuerzo latinoamericano por teorizar en el campo de la comunicación. En el horizonte de sus reflexiones están presentes autores como Georg Lukács, Karl Mannheim, Lucien Goldman, Jean Piaget, Theodor Adorno y Louis Althusser, por mencionar algunos. Cohn sostiene que un análisis radical (es decir, aquel que va hacia las raíces) debe comprender cómo se han configurado las relaciones entre sociedad y cultura en la vida contemporánea. La idea de “masa” no es considerada pertinente para describir científicamente la realidad sino que de lo que hay que hablar –recordando a Williams, Gorz y, sobre todo, Adorno– es de las clases, ya que la idea de masa responde a un modo de dominio.

Para Cohn, la inspiración marxista de Adorno es evidente y retoma sus orientaciones de un modo que bien podría desafiar a ciertas perspectivas de investigación actuales: “Lo esencial, en ese contexto, es que el análisis tanto de la dimensión social como de la cultural se articula alrededor de las condiciones específicas de una sociedad centrada en la producción de mercancías y, con este criterio, se toma la propia mercancía como punto de partida. (...) Según se desprende de ese análisis, la premisa es que la mercancía, por debajo de su apariencia de cosa percedera, representa una determinada constelación de relaciones sociales que remite a una forma determinada de *dominación* (y ahí entran las *clases* como elemento fundamental). Aplicando este razonamiento al área de los productos

culturales, llegamos a la conclusión, de fundamental importancia, de que la experiencia inmediata del consumo de esos bienes no tiene valor explicativo, como que corresponde a la incorporación por los sujetos de los resultados cristalizados de un conjunto de relaciones sociales, que, precisamente, están ocultas por el carácter mercantil de dichos bienes” (G. Cohn, 1974: 17). Cohn considera la crítica de la ideología una dimensión fundamental en el análisis de la producción cultural. Pero toma una prudente distancia de las propuestas de “inspiración althusseriana” como la de Poulantzas, que tiende a referirse a la ideología en términos de “estructura”, incluso en términos “tranhistóricos”. Para Adorno, al contrario, “la localización y la caracterización *histórica* específica del fenómeno son fundamentales. No se trata de buscar la ideología en el plano del sujeto, o calificarla a partir de lo exterior como “falsa conciencia”, sino de obtener a través de una crítica inmanente de sus manifestaciones las condiciones históricas de su producción y reproducción” (*ibidem*: 39).

Cuando se esgrime la objeción, hacia la teoría crítica, que ésta trabaja sobre la base de la conciencia en el plano del sujeto, Cohn sostiene que esa objeción puede ser invalidada: “una premisa básica de este enfoque es que la conciencia social es el *producto* de una configuración económico-social históricamente dada que produce, a su vez, sus propios sujetos concretos. Sin esa premisa no se podría concebir la construcción del concepto de *industria cultural*” (*ibidem*: 40). La ideología es una “apariencia socialmente determinada”: ¿cómo analizarla? No se le pueden adjudicar atributos desde afuera sino a partir de los elementos constitutivos, para que, parafraseando a Adorno y Horkheimer, el objeto no se escape al no ser construido por el concepto: “El análisis protege de modo inmanente el modo por el cual las relaciones de producción históricamente definidas se cristalizan en el producto. En el estudio de productos culturales, la categoría básica por utilizarse no es la de *comunicación*, que se refiere a la relación entre el sujeto y sus receptores, sino la de *mediación*, que es inherente al objeto mismo y suscita la cuestión de ‘cómo aspectos estructurales, posiciones, ideología y todo lo demás de la sociedad se impone a la misma obra de arte’” (*ibidem*: 41).

## 2. EL “EJE” VENEZUELA

Mientras tanto, otro eje de recepción –cuya importancia es indudable– estaba situado en Venezuela, más específicamente en Caracas. Allí, como habíamos mencionado, la editorial Monte Ávila publicó un conjunto de ensayos de Adorno titulado *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*, en 1963. En ese mismo año Antonio Pasquali –quien ha quedado referenciado como uno de los pioneros del trabajo con la Escuela en el campo de la comunicación– dio a conocer su *Comunicación y cultura de masas* a través de la misma editorial. Hacia 1967, Pasquali publicó, también, *Un aparato singular. Análisis de un día de TV en Caracas*. Sin embargo, en 1963, entre Pasquali y Adorno (y en general el conjunto de los de Frankfurt) había en ese momento un desencuentro. Fue recién hacia 1970, cuando luego del gran eco del libro, se produjo una reedición en la que Pasquali puso en juego a los “frankfurtianos”. Pero en los relatos sobre la historia del campo se suele mencionar este texto como una de las pioneras influencias frankfurtianas que el propio libro desmiente.

Pasquali abordaba problemas conceptuales de la comunicación y de la cultura de masas y tenía una marcada impronta filosófica. Heidegger, Marx, Lukács, Sartre, Merleau-Ponty y Scheler –también Kafka– eran algunos de los filósofos que citaba como inspiradores para pensar aspectos teóricos básicos del problema elegido. En su segunda edición, el autor escribió un “Prefacio” en el que se refería con cierto detenimiento (unas 27 páginas) a los nuevos desarrollos sobre la comunicación que no había conocido al momento de la aparición original. Por una parte, lamenta el hecho de no haber tenido contacto con “la *Crítica de la razón dialéctica*, que me hubieran confirmado, desde un ángulo más amplio, la *destrucción de la reciprocidad*, la *relación unívoca de ausencia*, la *mera receptividad como impotencia*, la *conversión del receptor en objeto reificado inerte*, la *soledad en común* del hombre masa y otras características de una *praxis* definida en el presente contexto como *masificante*, *enmudecedora* y *alocutoria*” (A. Pasquali, 1976: 13). En términos similares se había referido Pasquali en su texto al caracterizar la situación de *masificación* y al tratar los problemas de *definición*

de la comunicación, la información, etc.<sup>76</sup> Pero lo importante, y en lo que se detenía, era en la Escuela de Frankfurt: “Por encima de todo, empero, el período que examinamos se ha visto acaparado, digámoslo así, por una filosofía social de corte totalmente heterodoxo y de alto voltaje revolucionario: la llamada *Teoría Crítica de la Sociedad*” (*ibidem*: 18). Según Pasquali ha sido iluminador el descubrimiento, sobre todo de Marcuse, en primer lugar de *El hombre unidimensional*, que abrió las puertas de acceso al resto de la escuela. También consideraba capitales los ensayos escritos entre 1933 y 1938 incluidos en *Cultura y sociedad*. La importancia de Frankfurt venía de la mano de la siguiente situación: “Lo que primero acude a la mente es que a sus autores debemos el uso de fórmulas hoy estereotípicas como ‘sociedad industrial avanzada’, ‘industria cultural’, ‘sublimación no represiva’, ‘gran rechazo’, etc., y tal vez el tono de elevada polémica, rebosante de contagiosa y demoledora mordacidad, con que Horkheimer y Adorno estigmatizaron, en su *Dialéctica del Iluminismo*, la ‘industria cultural, o el iluminismo como mistificación masiva’” (*ibidem*: 19). El autor sostenía que, más allá de este ensayo, no sería apropiado afirmar que los “filósofos sociales” se hayan dedicado exhaustivamente a la comunicación masiva o que lo hayan visto como una “prioridad”. Sin embargo, sería expresión de prejuicio o ignorancia no considerar este nuevo marco teórico y metodológico a partir del “pensamiento negativo”.

Para Pasquali las “otras” filosofías, con la excepción del marxismo, asumen como su célebre principio el “dejar las cosas como están”. Por eso, su

76. Pasquali se refería también a las obras de McLuhan, que en aquellos tiempos “estaban aún por venir”; obras a las que considera importantes aunque esto no significa su adhesión, al contrario formulaba múltiples objeciones si se acepta porque representa las posiciones del “otro lado”. Una síntesis de su opinión: “Lamentablemente, el elegante esfuerzo por escapar al Escila de la idiotez tecnológica no le ha impedido naufragar en el Caribdis de la idiotez sociológica”. Las tesis de McLuhan fingían “negar las funciones de control social del instrumento comunicativo (y el concretísimo uso por parte de sus amos), para que instrumento y sistema puedan funcionar imperturbados y perpetuarse”. Por otro lado, menciona a autores como Barthes, Moles, Eco, Klapper y otros que contribuyeron a perfeccionar los parámetros de análisis de los problemas de “una realidad práctico-tecnológica de la que siempre hay que partir: *la explosión cuantitativa del poder informativo*” (A. Pasquali, 1976: 15-16).



principio máximo y omnicomprendible (extensible, pues, de lo científico-natural a lo social) es el de la “obediencia a la realidad dada”, a lo cual opone la teoría crítica su antiprincipio negativo: “lo que es, no puede ser verdad”. “Una de las más resaltantes consecuencias de tales premisas fundamentales –consecuencia que ha detenido más de un impulso admirativo– es la que pudiera llamarse el ‘discurso contra la técnica’; no contra la técnica en sí, bien entendido, y ni siquiera contra muchos de sus productos, sino contra su total y masiva instrumentalización y mediatización” (*ibidem*: 23).<sup>77</sup>

Pasquali cita a Adorno y Horkheimer (especialmente en lo que hace a la filosofía y sus potenciales de “negación”), pero sobre todo quien está muy presente en el horizonte de las evaluaciones es Marcuse, que en alguna medida se hacía más permeable para el contexto de época, era menos pesimista y más accesible. Pasquali tiene como tesis que el modo de comunicación determina el tipo de estructura social; dice que la teoría crítica no confirma esto directamente pero sí sus consecuencias. “El que haya leído este mínimo compendio en clave de ‘comunicación’, o mejor aún, el que conozca las obras de nuestros autores, habrá constatado cuán fértil y renovado trasfondo conceptual ofrece la teoría crítica a un análisis de la información social, y habrá inferido la expresa posición de esa teoría al respecto. Los medios masivos son la punta de lanza de una tecnología que es la expresión suprema de la razón instrumental y represiva. Ellos

77. “El nuestro es un universo totalitario de la racionalidad tecnológica que se ha vuelto paulatinamente incuestionable por haber inculcado una moral egoísta y del éxito en un mundo repleto de vistosos pseudoéxitos, del supuesto bienestar y de opaca satisfacción. La técnica es buena en sí, pudiera llegar a ser una bendición para la humanidad o cuando menos acelerar el advenimiento de una más humana sociedad posttecnológica (tesis del último Marcuse); en lo concreto histórico-social, ella es el brazo armado de la alienación, su más plástico, integrador y eficaz instrumento. Ella ha debilitado, por ejemplo, la posición negativa de la clase trabajadora, que ya no se siente encarnando la contradicción viviente a la sociedad constituida (a lo cual debería añadirse que el bienestar mal repartido está produciendo la explotación del proletariado pobre por parte del proletariado aburguesado de los países industrializados). Ella tiende a reducir el hombre a instrumento, cosa, medio, consumidor, fetichista, y ha sido capaz de sentar las bases para perpetuarse, bajo la bandera positivista del orden y del progreso” (A. Pasquali, 1976: 23-24).

han sido acaparados –no importa el sistema– por la ‘industria cultural’ (...); por una industria encargada de desempeñar con eficiencia una función vital en el respectivo sistema: la de mantener el equilibrio homeostático entre amos y súbditos. (...) Ella es el centro propulsor de los condicionamientos globales, de la moral del éxito, de los mitos del bienestar y del consumismo” (*ibidem*: 29-30).

También el venezolano Ludovico Silva publicó en 1970 un libro titulado *La plusvalía ideológica*, denominación que incluía la categoría central que el autor desarrollaba. Categoría o idea, si se acepta, un poco extraña en la conjunción de ambos términos pero que, en realidad, traslada un concepto a otro marco en el que quizá no sea del todo productivo. El prólogo fue escrito por Juan Nuño y sintetizaba de este modo el concepto: “El ‘constructo intelectual’ de *plusvalía ideológica*, creado por Ludovico Silva, trata de describir una situación y de denunciar las consecuencias que de aquella se derivan. Lo que encubre la *plusvalía ideológica* es lo que Adorno llamaría ‘industria cultural’, propia de las sociedades avanzadas; industria que tiende al control masivo de las conciencias mediante procedimientos tecnológicos de difusión de ideas. Lo que Ludovico Silva agrega al estudio de semejante mecanismo productor de una determinada cultura es el esquema marxista de la teoría del valor: si, en el orden de las producciones materiales, la base generativa del capitalismo es el excedente del valor-trabajo, del que se obtiene el margen de beneficio, y a partir del cual se produce la explotación material y la enajenación social, asimismo (es el razonamiento de Silva), en el orden cultural, que ha pasado a ser una expresión industrial autosuficiente, ha de registrarse el correspondiente fenómeno de plusvalía” (citado por Fuentes Navarro, 1992).

En 1970 se publicó *Comprender la comunicación*, también de Pasquali. Allí el capítulo IX se titulaba “Releyendo a Marcuse” e incluía un apartado “Elogio de la Escuela de Frankfurt” valorando, especialmente, el hecho de que la misma no considerara a la teoría como propaganda ni directamente ligada a la acción, términos quizá poco comunes en ese contexto histórico. Antes que en las consideradas franjas marginales (Benjamin, Fromm, Kracauer y otros), para Pasquali el “meollo” estaba en Adorno, Horkheimer y Marcuse: “Para quienes se ocupan de la fundamentación

teórica de las Comunicaciones, Frankfurt es una obligada estación de tránsito y reflexión. A sus principales autores debemos, sépase o no, casi todos los argumentos críticos que hoy pasan por lugares comunes, y un descubrimiento destinado a marcar época: el de que la libre y competitiva *industria cultural* (fórmula por ellos acuñada) reproduce, *mutatis mutandis*, los esquemas de la manipulación autoritaria teorizados y practicados por Goebbels” (A. Pasquali, 1990: 226).

Pasquali consideraba que la bibliografía frankfurtiana era toda “una mina aún inexplorada” que ahora estaba al alcance de los investigadores latinoamericanos en comunicación. Nuevamente, su referente central era Marcuse, especialmente *El hombre unidimensional* (pero no sólo este texto, también *Eros y civilización* y *Cultura y sociedad*) al que proponía leer en clave “utópica” –con el filtro de *Ideología y utopía* de Mannheim–,<sup>78</sup> horizonte de liberación hacia el que debían orientarse las sociedades latinoamericanas. Según Pasquali la utopía en Marcuse era, por un lado, negatividad (crítica de lo existente) y, por otro, positividad, en tanto “elaboración de un nuevo ideal revolucionario”. Además, ensayaba un cruce con la crítica de la dependencia: “Por específicas y bien conocidas razones, América Latina es hoy uno de los principales escenarios mundiales de la dialéctica dependencia-independencia, lo que la convierte de hecho en uno de los más importantes campos de confrontación entre la razón instrumental, iluminista y de dominación, y la razón crítica, ética y libertadora” (*ibidem*: 246).

En un texto que publicó en 1971, *Teoría y práctica de la ideología*, Silva retomaba parte de lo que había elaborado previamente en *La plusvalía ideológica*. Siguiendo a Eduardo Santoro sostenía que los efectos de la comunicación colectiva debían analizarse como el resultado de la interacción de los siguientes factores: medio, mensaje, personalidad y aspectos situacionales. Al referirse al factor personalidad Silva decía que “el receptor se convierte en lo que hemos llamado *un productor de plusvalía ideológica*, productor de adhesión no consciente al sistema y, por tanto, de justificación irreal e

78. Mannheim distinguía la ideología, que tendía a operar como sostenedora del orden existente, de la utopía, que tendía a intervenir en un sentido crítico y de transformación.

incremento real de la extracción de plusvalía material. En el subdesarrollo, se une a esas representaciones elementales la no menos elemental representación de la dependencia material e ideológica como forma ‘natural’ de existencia de nuestros países” (L. Silva, 1971: 197).

En el conjunto de ese libro Silva desarrollaba aspectos centrales de las concepciones sobre la ideología y sus funciones en la vida social. Se refería a la teoría marxista, a las elaboraciones de Karl Mannheim y a las propuestas del “fin de las ideologías”. Nos parece especialmente relevante destacar lo referido a la teoría marxista de ideología. Es importante la caracterización de ciertas ideas como metáforas y su sorpresa ante tanta bibliografía sobre nociones que ni siquiera están demasiado desarrolladas en Marx como si fueran las centrales. Allí Silva cuestionaba el uso rígido de la metáfora base/superestructura, la idea de “reflejo”, y especificaba interpretaciones y usos del concepto. Silva sostenía –de modo un tanto esquemático– que hay dos tipos de elementos que componen la ideología: los elementos políticos, científicos y artísticos, que en ciertas condiciones pueden no ser ideológicos, y los elementos jurídicos, morales y religiosos, que son ideológicos por definición (*ibidem*: 47 y ss.).

Silva destaca que lo que han desarrollado Adorno, Horkheimer y Marcuse, sería, más que Althusser (si bien lo valora), lo que se aproxima más a la visión original de Marx sobre la ideología y la versión más adecuada para la situación del siglo XX. “Cuando Marcuse nos dice: *Today the ideology is in the process of production itself*”<sup>79</sup> no hace sino enunciar correctamente la teoría marxista de la ideología, como algo no separado de la estructura social sino inmanente a ella, producido por ella y actuando en su interior. Cuando, por ejemplo, el Estado aplica la ideología jurídica de la propiedad privada para justificar la acumulación de riqueza en pocas manos y la distribución desigual, ¿no se trata acaso de una ideología *actuando* en y desde la estructura social?” (*ibidem*: 35).

El quinto apartado del texto se llamaba “El sueño insomne. Ideas sobre televisión, subdesarrollo, ideología”. Hay otro dato significativo. El mismo llevaba de inmediato un agregado que decía “en homenaje a

79. La cita pertenece a *El hombre unidimensional*.

Theodor Adorno”. Uno de los objetivos centrales se refiere a su intento por explicar el subdesarrollo desde una perspectiva teórica que, a su vez, sea capaz de dar cuenta de la ideología del subdesarrollo y del “fenómeno de la alienación ideológica como expresión de la dependencia, y por tanto como co-autor de esa dependencia” (: 152). Los medios masivos serían —para Silva— un instrumento aun más eficaz que el sistema educativo y el sistema religioso en su función de perpetuar la dependencia en las cabezas de los neocolonizados. Uno de los grandes problemas a trabajar era el de una “sociedad hipnotizada por la televisión y otros factores análogos” (*ibidem*: 153). La alienación ha sido construida, en gran medida, por la ideología que inculcan los medios masivos en los países dependientes. A través de distintas acciones, concepciones, etc., se fue configurando lo que para Silva debe nombrarse “la ideología del subdesarrollo latinoamericano”. “El sistema de la dependencia actuaba sabiamente: junto a la enajenación material fue formando en las mentes la enajenación ideológica: gran reservorio ideal de lealtades hacia el sistema mismo, capital ideológico siempre dispuesto a traicionar cualquier impulso subversivo y siempre al servicio del capital material. Junto a la plusvalía material que era extraída de la fuerza de trabajo, el sistema de la dependencia fue formando progresivamente un mecanismo de producción de *plusvalía ideológica*, mediante el cual la parte no consciente de la energía psíquica de las gentes pasa a formar parte del capital ideológico imperialista, a sustentarlo, a preservarlo y a perpetuarlo” (*ibidem*: 164).

La televisión, que para este autor era el “punto neurálgico” de la industria cultural, tenía que ser tratada como un eje principal, era *imprescindible* hablar de ella. Dos razones eran esgrimidas por Silva: por una parte, la televisión constituye una “especie de concentración, en un solo punto, de todos los otros medios de comunicación”; por otro, en el capitalismo, la televisión es “la más genuina expresión ideológica del sistema” (*ibidem*: 169). Precisamente aquí Silva apela al concepto acuñado por Horkheimer y Adorno, “industria cultural”, para describir el lugar de los medios en las sociedades actuales. Sin embargo, se propone llevar el concepto hacia un horizonte, según Silva, más preciso. De lo que hay que hablar es de “industria

ideológica”, ya que remarcaría el verdadero sentido de las tesis de Horkheimer y Adorno. También está presente entre las reflexiones del venezolano la caracterización que Löwenthal había hecho de la industria cultural como “psicoanálisis al revés”, es decir, una suerte de terapia que en lugar de ser liberadora generaba represión. La incorporación de estas ideas apuntaba a dar fundamentos a la concepción en la que insiste Silva, según la cual la sustracción de la plusvalía material necesitaba de la “sustracción de la plusvalía ideológica en el taller mismo de producción de la vida síquica de cada individuo”. Pero lo traducía a términos un tanto simplistas y conductistas: “La televisión es, en este sentido, lo que los reflexólogos llaman un ‘refuerzo’ constante para un condicionamiento lo más perfecto posible” (*ibidem*: 172).<sup>80</sup>

Una teoría del subdesarrollo, en tanto posibilidad de interpretación crítica de las sociedades latinoamericanas, necesitaba –para Silva– de una teoría especial de los medios de comunicación situados en relación al rasgo básico del subdesarrollo: *la dependencia*. “La televisión de nuestros países –y la venezolana en primerísimo lugar– es perfecta expresión de la dependencia económica y de la penetración ideológica. Estos fenómenos van unidos y, en rigor, forman parte de un solo gran fenómeno” (*ibidem*: 179). Silva, además, reivindicaba a los investigadores como André Gunder Frank, Fernando Carmona, Theotonio dos Santos, Darcy Ribeiro y Fernando Henrique Cardoso, quienes habían contribuido a la gestación de una ciencia social revolucionaria que ya tenía influencia en la vida política de América Latina.

80. “La televisión constituye así, como la industria cultural toda, un medio específico de producción ideológica que funciona como último y poderoso aliado –en el terreno de las conciencias, y en la medida en que el sistema maneja científicamente los hilos de las ‘motivaciones’ irracionales de las gentes– de la explotación y la dominación capitalistas. La explotación inmaterial a que contribuye la televisión engendra sumisión, esclavitud inconsciente y lealtad hacia el sistema de explotación inmaterial. El rasgo característico de aquella primera explotación es no ser consciente (en los que la sufren, aunque sí en los que la inducen). Sus factores determinantes en primera instancia son las instituciones de la industria cultural –la televisión a la cabeza– y en última instancia el sistema mismo de producción material” (L. Silva, 1971: 175-176).

### 3. HACIA LA CLAUSURA

Probablemente, la observación con que se finalizaba el apartado anterior proporcione cierto sentido a la aproximación de los estudiosos latinoamericanos con la Escuela de Frankfurt. Pensamiento en más de una oportunidad cargado de sospechas, quizá no sea el referente central al momento de reconstruir el discurso de denuncia y tono combativo que caracterizó a los intelectuales entre los sesenta y, por lo menos, la primera mitad de los setenta. Aun con los esfuerzos de Cohn, Silva y Pasquali, entre otros, que contribuyeron a la difusión de la escuela, no todos los investigadores tenían la misma familiaridad con los autores.<sup>81</sup> Más bien, el pensamiento de Adorno, Marcuse y Horkheimer, ha quedado cargado *a posteriori* en la cuenta de las posiciones críticas de América Latina, configuradas mucho más al calor de un marxismo un tanto convencional o clásico, cuando no –sobre todo en la *vulgata*– a través de los textos más directamente combativos pero también teóricamente más llanos. No faltaban las influencias más innovadoras a través de las reflexiones de Gramsci sobre la cultura o el análisis ideológico de impronta semiológica francesa. Pero también hubo un alto –quizá demasiado– impacto de las tesis de Althusser en torno a los modos de funcionamiento de los “aparatos ideológicos de Estado” tomadas en un sentido demasiado lineal y propicio al discurso de barricada que tendía a impregnar la época. Esta última versión, cuyos límites luego fueron señalados hasta el cansancio, tuvo en su momento muchos más adeptos que herejes.

Lo cierto es que sobre ese fondo en el que estallaron las más variadas inquietudes por los nuevos fenómenos culturales, con poca frecuencia se encuentra de modo directo la influencia frankfurtiana que tanto se ha señalado. Entre los primeros acercamientos –que, lo reconozcan o no,

81. Incluso en los intentos de aportar a la divulgación de la Escuela se produjeron algunas esquematizaciones (listados de temas, selecciones de textos, jerarquías entre autores o reducciones a denominadores comunes, etc.) que quedaron instalados como la propia voz de la corriente.

tienen mucho de parcializado— y la posibilidad de una reflexión serena y profunda en torno a los problemas que la “teoría crítica” venía a plantear, no sólo mediaron prejuicios intelectuales o tradiciones de pensamiento diferentes, sino también condiciones políticas poco propicias para una efectiva incorporación. En este marco, lo más apropiado sería referirse a un contacto *fragmentario* con los textos de la Escuela de Frankfurt o, directamente, mediado por algunos intelectuales que intentaron difundir algunas de sus ideas. Lo “fragmentario” no alude a la falta de apropiación de un conjunto unitario y cerrado, ya que Frankfurt no responde a esa caracterización. Lo que intentamos situar son las escasas posibilidades que aún existían para poder ubicar el espectro de textos frankfurtianos en las constelaciones filosóficas en que están inscriptos. Existe un supuesto básico, instalado con muy fuerte consenso, y es el que afirma la existencia de una suerte de *momento frankfurtiano* en los estudios latinoamericanos de comunicación. Identificado con un período situado entre fines de los '60 y principios de los '70, ese momento estaría asociado a las intervenciones críticas de diversos intelectuales en torno a temáticas tales como la manipulación ideológica, la dominación económica y cultural imperialista, la denuncia y las consignas en pro de la transformación social y la liberación incentivadas por experiencias de movilización popular y lucha colectiva. Allí estaban presentes algunas líneas generales de quienes contribuyeron a divulgar el pensamiento de la Escuela, pero afirmar un “momento frankfurtiano” resulta excesivo. Un poco más tarde, cuando se señalaron los lastres —sin negar los logros— que dejaron los setenta sobre las aproximaciones a los procesos culturales contemporáneos de América Latina se incluyó a la Escuela de Frankfurt y cada vez más fue sospechada de elitismo y pesimismo. La pesada carga de los setenta tenía, obviamente, consecuencias más funestas que el trato ligero con una tradición de pensamiento: la derrota de los movimientos populares y las dictaduras militares que desactivaron el sentido de “radicalidad” que configuraban los momentos que le precedieron.

Ya en las transiciones a procesos de democratización, en la década posterior, la interpretación de las experiencias autoritarias fue mucho más permeable al pensamiento de Foucault, aun cuando la teoría crítica podía



aportar mucho a comprender esta cuestión. Frankfurt pasaría a formar parte del segmentado patrimonio básico de la formación de comunicadores, pero quien ganaría protagonismo de aquí en más sería Walter Benjamin, quizá el único de ellos leído como un pensador en vigencia, especialmente por lo que lo separaba de la escuela. Aunque en el caso de Chile, por ejemplo, la extensión de la dictadura pinochetista, no sólo había alejado del país a importantes intelectuales sino que también postergó el acceso a las obras de Walter Benjamin, que de a poco fueron incorporándose a la bibliografía de “teoría literaria” (ver L. Morales, 1993). En una continuidad con muchos puntos centrales revisados —denominada “segunda teoría crítica”— tendría una importante acogida la “teoría de la acción comunicativa” de Jürgen Habermas, compleja y erudita sin lugar a dudas pero, a nuestro juicio, menos radicalizada que la primera teoría crítica que intenta superar.

En la Argentina, sin embargo, puede destacarse a un núcleo de intelectuales que expresó sus inquietudes en la revista *Punto de Vista* (aparecida en 1978 y dirigida por Beatriz Sarlo), que actualmente es una de las publicaciones culturales más reconocidas del país. En torno a esa publicación se produjeron una serie de aportaciones a la crítica cultural; especialmente nos interesa destacar la incorporación de las reflexiones y perspectivas de los “estudios culturales ingleses” (Hoggart, Williams, etc.). A principios de los '80, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, dos miembros centrales del grupo, publicaron *Literatura y sociedad*. El texto abordaba distintos aspectos sobre el texto literario, el campo intelectual y la literatura, la problemática del autor y la de la lectura, etc., revisando autores como Bajtin, Williams, Bourdieu, Kristeva y Sartre, para mencionar algunos. El libro incluía además un conjunto de apéndices con análisis de textos literarios y uno dedicado a “Las estéticas sociológicas”, referido a las perspectivas estéticas desarrolladas por Lukács, Goldmann, Galvano Della Volpe y Adorno. Quizá éste sea uno de los casos en el que el tratamiento de la obra de Adorno muestra un acercamiento, que si bien no pretende ser exhaustivo, es capaz de exponer la complejidad de sus líneas generales evitando la esquematización. Bajo el título “La estética de la negatividad”, Altamirano y Sarlo toman la precaución de advertir sobre las dificultades

de ofrecer una mirada global y sintética, ya que hay que inscribir a Adorno, además de en su propia y extensa obra, en la constelación intelectual de la Escuela de Frankfurt. El punto de partida es un aforismo de *Minima Moralia*: “En un texto filosófico todas las frases debieran estar a la misma distancia del centro”. Para los autores el centro de los escritos de Adorno sobre arte y literatura “es la situación problemática del arte en la sociedad contemporánea. Hacia este punto convergen las reflexiones sobre el presente, los análisis concretos de obras determinadas, así como las consideraciones sobre el pasado y la historia del arte. (...) Pero el ciclo histórico de la modernidad es sobre todo su último capítulo, el de la sociedad occidental contemporánea, el que ha atraído de manera dominante las preocupaciones teóricas de Adorno, especialmente después de la experiencia traumática del nazismo, el *monstrum horrendum*, junto con el stalinismo, para todos los pensadores de la Escuela de Frankfurt” (C. Altamirano y B. Sarlo, 1983: 144). Al encontrarse en una relación de diferencia<sup>82</sup> respecto de la sociedad y en virtud de su status autónomo –entendido históricamente– aporta un elemento de resistencia, de negatividad. Y agregan: “si reniega de la autonomía buscando una comunicación directa con el mundo social, como proponen los partidarios del arte social o comprometido, la obra de arte se pliega al lenguaje falsamente inmediato del mercado o al lenguaje autoritario de las burocracias. Son los estereotipos de la industria cultural o los disés de partido los que toman la palabra. Negándose a la comunicación inmediata y afirmando sus autonomía por medio de la elaboración formal, la obra de arte se resiste a ser integrada pacíficamente en el universo de las mercancías” (*ibidem*: 147). Altamirano y Sarlo sitúan, además, la afinidad que existe entre los problemas abordados por la estética adorniana y las “poéticas de las vanguardias literarias del siglo XX” dado el énfasis puesto en la experimentación, el rechazo de la tradición y la búsqueda de “lo nuevo” como motores del desarrollo estético. “En ese sentido, Adorno invierte, como un espejo, el cuestionamiento de

82. Los autores también incluyen en su exposición el rechazo de Adorno a la búsqueda del sentido en la totalidad, aspecto que también sería central para interpretar la estética de la negatividad.

Lukács por el abandono de las formas épicas de la novela. La virtud de escritores como Kafka, Joyce o Musil, radicaría justamente en ese abandono, en tanto no harían sino denunciar que la posibilidad misma de narrar se halla comprometida en el ‘mundo administrado’” (*ibidem*: 149).

Por otro lado, también Sarlo encuentra inspiración en Benjamin al momento de indagar sobre la vanguardia literaria en la Argentina de los años veinte en “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. Este artículo fue publicado por primera vez en Lima en 1982 y al año siguiente apareció en la compilación *Ensayos argentinos* de Sarlo y Altamirano. Sarlo trabaja sobre el modo de intervención en el campo intelectual argentino que produce la aparición, en 1924, de la revista *Martín Fierro*. Ese modo de intervención es la “ruptura estética” de la vanguardia. Apelando a Benjamin, Sarlo sostiene que “la vanguardia europea propuso un modelo radical de ruptura: alcanzó los límites de lo literario, forzándolos hacia fuera” (en Altamirano y Sarlo, 1997: 212). Si la radicalidad es el rasgo central que ha caracterizado a la vanguardia europea, lo que Sarlo interroga es cuál sería el modo de definir a la vanguardia argentina. En parte, esa definición está dada por su diferencia con Europa: la “ruptura martinfierrista” es de “carácter módico” y su programa es “cauteloso” y esto se interpreta volviendo sobre la configuración histórico-cultural de las dos primeras décadas del siglo. Hacia el final Sarlo sintetiza: “Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo ‘característicamente argentino’ y perspectiva cosmopolita. Con estos elementos se construye ese compuesto ideológico-estético que es el martinfierrismo y, en general, la vanguardia del veinte” (*ibidem*: 253).<sup>83</sup>

Pero la tónica predominante sería otra. Las lecturas sobre Marcuse, Adorno y Horkheimer, especialmente los dos últimos, comenzaron a apuntar decididamente a quedar inscriptas en ese tipo de planteos que

83. También es necesario decir que Sarlo y Altamirano, cuyas contribuciones son ampliamente valoradas en el campo comunicacional, pueden ser caracterizados de modo mucho más adecuado –más allá de las ya débiles fronteras entre disciplinas– por su pertenencia a la crítica literaria, la historia intelectual y el análisis cultural.

rehuyen a asumir desde dentro de una perspectiva teórica su complejidad conceptual, su variedad temática y su potencial como marco para formular nuevas problematizaciones. De ello da cuenta el criterio utilizado en buena parte de los textos dedicados a revisar paradigmas con la idea de poner en evidencia sus “alcances y límites”. Si bien esto no podría formularse más que como una intuición, los abordajes hechos parecen poner especial énfasis en los límites de la Escuela de Frankfurt y, tal vez por lo que de esa crítica tiene de interpelación para el investigador, adjudican a los pensadores alemanes mucho de aquello que debería ser revisado en la propia historia intelectual del campo de la comunicación en América Latina. En este tipo de clave se produce la lectura de Mabel Piccini y Ana María Nethol en su *Introducción a la pedagogía de la comunicación*, editado por primera vez en 1984. Si bien es uno de esos textos que sólo pretende hacer una introducción al campo (en cada país, en cada universidad, existen textos y artículos de este tipo) es un ejemplo de cómo se ha contribuido a sedimentar en el sentido común el tipo de enfoque que objetamos. El primer procedimiento es el de descontextualización del ensayo sobre la “industria cultural” incluido en *Dialéctica del Iluminismo*, pues éste es tomado de una compilación. Sostienen que las reflexiones de Horkheimer y Adorno “tienen una importancia sustancial dentro del área de estudio de las industrias culturales y del papel que los medios de comunicación colectiva desempeñan en las sociedades contemporáneas. Sin duda alguna, representa un salto cualitativo con respecto a las que hemos denominado teorías del control social a las que enfrenta, en su mismo terreno, con una visión antagónica del lugar que ocupan los fenómenos culturales en la vida y la reproducción de las formaciones sociales capitalistas” (M. Piccini y A. Nethol, 1990: 34). Paralelamente, la idea que atraviesa la exposición es la de que la perspectiva tiene “aspectos discutibles que es preciso revisar”. Entre esos aspectos se incluye la tesis de que la industria cultural –cuya “singularidad” debería ser pluralizada– constituye un “sistema” tendiente a la uniformidad y la estandarización, la capacidad generalizada de manipulación de la misma, el énfasis en la alienación colectiva y la pobreza simbólica de los objetos culturales en relación al arte burgués. Sin ánimos apoloéticos, lo cierto es que si se cuestionan los ejes sugeridos por las autoras no se pueden retener aquellos aspectos

que ellas mismas consideran de “importancia sustancial”. Así, por ejemplo, por un lado, objetar la idea de “sistema” sería desconocer las premisas materiales de la producción industrial de la cultural y, por otro, lo que generalmente se atribuye como “concepción de la manipulación” a Frankfurt es más deudor de la llamada “teoría de la dependencia”.<sup>84</sup> Años más tarde, en 1992, Armand Mattelart –que aunque no es latinoamericano, ha sido un importante referente del desarrollo del campo en América Latina– esgrimió la misma línea argumental para reprobar, en parte, lo que Horkheimer y Adorno sostenían. En especial nos resulta significativo destacar el inicio de la siguiente cita, cuya tesis es objetable: “La unión que establecen entre la tecnología, la cultura y el poder y la economía no se analiza en sí: sólo está ahí para aclarar lo que consideran como la degradación del papel filosófico-existencial de la cultura como experiencia auténtica. (...) La noción de industria cultural sirve, pues, de contraste a una cierta sacralización del arte y de la alta cultura, más que a elucidar la industrialización de la cultura y, no digamos, su internacionalización. De ahí que resulte una tesis abusivamente generalizante” (A. Mattelart, 1996: 271).

El clima o ánimo hacia la teoría crítica que ganaba terreno indicaba la no conveniencia de sus presupuestos, su agotamiento. Quien puso énfasis en ello y quizá con más éxito del deseado fue Jesús Martín Barbero, paradójicamente, cuando lo que intentaba hacer era renovar las posibilidades de la crítica. Ya a principios de los ochenta, en un artículo titulado “Memoria narrativa e industria cultural”, publicado en *Comunicación y cultura*, Martín Barbero sostenía que la cultura de masa solía ser enfocada desde el modelo “culto”. Siguiendo a Mattelart y Piemme, sugiere que Adorno y Horkheimer atacarían a la cultura de masas porque atentaba contra cierta sacralización del arte. “Es decir que mirada desde el modelo culto, la cultura de masa tiende a ser vista únicamente como el resultado del proceso de industrialización mercantil (...) *impidiendo así comprender*

84. Esto no quiere decir que en *Dialéctica del Iluminismo* no se incluya un concepto de manipulación, pero su complejidad y el horizonte filosófico en el que es desarrollado, dista mucho de lo que se entendía en los setenta como manipulación a partir de las atribuciones sobre la sociedad que daría la propiedad de los medios masivos.

y plantearse los efectos estructurales del capitalismo sobre la cultura.” (J. Martín Barbero, 1983:60).<sup>85</sup> La contundencia del juicio no deja de ser sorprendente en tanto vuelve a ser enfatizado al momento de abordar la problemática de la recepción –especialmente entre los sectores populares– y concluir que las “estéticas aristocráticas” han visto en el goce algo de lo cual sospechar. “Es más, para Adorno y demás compañeros de la Escuela de Frankfurt, la verdadera lectura empieza allí donde termina el goce. Quizá esa *negatividad* tenga no poco que ver con su pesimismo apocalíptico y su incapacidad para atisbar las contradicciones que atraviesa la cultura de masa” (*ibidem*: 66). En este sentido, cabe recordar que en los años ’60 sería clave la aparición del libro de Umberto Eco *Apocalípticos e integrados*, ya que esa dicotomía se constituyó (e incluso sigue operando) como una de las claves de acceso –también esquematizada, más allá de Eco– a las perspectivas de análisis de la cultura contemporánea, en especial en relación a los medios de comunicación. La idea de “pesimismo apocalíptico” aparenta tener un parentesco con ella. La atribución *a priori* de un carácter globalmente apocalíptico y pesimista para referirse al pensamiento de la Escuela de Frankfurt ha terminado por obturar la posibilidad de distinguir momentos específicos de sus reflexiones e investigaciones y de acceder a las razones y argumentos que le han dado sentido a la idea de “negatividad”, ampliamente rechazada sin rebatir sus fundamentos. A su vez, el tratamiento unitario del conjunto de pensadores,<sup>86</sup> aspecto que la no muy acertada denominación “escuela” estimula, también ha desconocido diferencias y matices significativos.

El remate de esta posición fue dado en el libro de Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), que constituyó una instancia de síntesis de mucho de lo que se venía

85. El destacado es nuestro.

86. “Entre *La dialéctica de la razón*, obra de Adorno y Horkheimer, en la que se integra el capítulo sobre la producción industrial de los bienes culturales, y *El hombre unidimensional* de Marcuse, se manifiesta la profunda coherencia de una escuela de pensamiento que critica un mundo en el que la instrumentalización de las cosas acaba siendo la de los individuos” (A. Mattelart, 1997:56-57)

desarrollando en el campo. Quizá este haya sido uno de los textos más leídos entre quienes se interesan por estudiar la comunicación en América Latina e, indudablemente, su publicación fue una importante puesta al día y un programa de posibles nuevos itinerarios. Pero no sería desacertado decir que el mismo, que constituía un importante punto de partida, más que generar debate pasó a ser casi inobjetable, y no sólo en torno al asunto que nos convoca. En una variada revisión teórica que atraviesa diferentes posiciones, Martín Barbero llega a Frankfurt con la idea de una fuerte implicación con América Latina, tanto en el debate de la Escuela, como en un debate con ella. A pesar de considerarla menos permeable al uso instrumentalista de otras perspectivas de izquierda, su lectura dice tener un “innegable sabor a ajuste de cuentas, sobre todo con el pensamiento de Adorno, que es el que ha tenido entre nosotros mayor penetración y continuidad” (J. Martín Barbero, 1987: 49). Lo que le objeta a Adorno y Horkheimer no deja de estar a tono con lo que sostenían Piccini y Nethol, llegando a asociar a Adorno con los aspectos más reaccionarios de Ortega y Gasset en una exposición de la *Teoría estética* que en la selección de citas y sus cortes revela una estrategia de lectura cuyo objetivo es atribuirle, unilateral y globalmente, un carácter aristocrático.

A partir de allí la alternativa para Martín Barbero está en los textos de Walter Benjamin. A diferencia de otros comentaristas latinoamericanos, no reduce a Benjamin a su trabajo sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, si bien pone énfasis en él. Están presentes además la idea de experiencia, las transformaciones de la vida urbana, etc. Lo que sí hace es distinguir tanto a Benjamin de Adorno y la Escuela de Frankfurt que la lectura deja de lado las posibles y productivas conexiones existentes, especialmente, entre el pensamiento de Benjamin y el de Adorno con sus debates incluidos. “El debate de fondo” entre ambos queda, en Martín Barbero, en una suerte de dicotomía sin puentes. Pero uno de los ejes centrales que da sentido a la lectura es sostener que con Adorno “lo popular” se vuelve impensable y esta posibilidad reside en Benjamin. El comentario no merecería objeciones, salvo que la búsqueda de una “teoría” sobre las culturas populares en Adorno es un emprendimiento que, de entrada, no tentaría a nadie.<sup>87</sup> Sobre este punto nos permitimos una

digresión. Cuando en los años ochenta se revisaron las miradas sobre lo popular, en especial sobre los formas en que los sectores subalternos se vinculan con la cultura de masas, reaparecían ocultos tras *mediaciones, identidades, tácticas y lecturas activas*, supuestos y aproximaciones similares a los estudios sobre “usos y gratificaciones” de la sociología norteamericana contra la cual una década antes se había combatido; y no sólo se eso, se había proclamado una victoria sobre ella. A su vez, resulta errado atribuir un desconocimiento por parte de los frankfurtianos de que existen satisfacción y goce en torno a los consumos culturales; lo que ellos hacían eran denunciar no sólo la falsedad de los modos de solución de las necesidades individuales y colectivas sino también los mecanismos a través de los cuales esas necesidades eran modeladas por la misma racionalidad que después iba a darles una satisfacción tramposa. Pero lo central en su eje de lectura pasa por otra cuestión. Es la estrategia que propone como hipótesis el alto impacto y continuidad del pensamiento de Adorno entre nosotros. Aunque, ahora bien, a confesión de parte, relevo de pruebas. Cuando en otro trabajo<sup>88</sup> el propio Martín Barbero expone la configuración de las principales temáticas y conceptos que fueron configurando aspectos del campo en los años setenta, en ningún momento da cuenta de la presencia de Adorno. Sí ha estado en esa década, y muy presente, la inquietud por las culturas populares que el alto impacto del pensamiento adorniano debía estar, al mismo tiempo, obturando. Quizá este juicio hecho sobre el texto de Martín Barbero pueda resultar injusto. Sin embargo, el ajuste de cuenta debía hacerse con aquello que los propios latinoamericanos habían pensado, para señalar los límites y posibilidades que se abrían a partir de ciertos nudos problemáticos de la historia intelectual.

En el campo de la comunicación, en los años ochenta, los investigadores inclinaron la balanza hacia Benjamin, si bien la Escuela de Frankfurt

87. Habría que oponer a esto un “proceder” que Benjamin y Adorno compartían: no se trata de poner en juego un “tema” ajeno a las propias reflexiones sino, en todo caso, de hacer un trabajo con los propios materiales teóricos que se analizan y desde allí hacer visibles sus límites. Si se trata de descubrir “algo” que se sabe no está en el pensamiento de algún autor, no demandará demasiado esfuerzo señalar su ausencia.

88. Nos referimos al capítulo “Lugar de partida: El debate latinoamericano en el inicio de los años setenta”, en *Procesos de comunicación y matrices de cultura* (1990)



sigue considerándose una perspectiva básica del campo aunque ya *sin vigencia*. También el merecido reconocimiento de la figura “trágica” dio lugar a la continuidad de su traducción al castellano y el portugués como también a ensayos, homenajes, seminarios y suplementos culturales cuyo abordaje detallado merecería un apartado específico. Sólo a modo de ejemplo se pueden mencionar en Argentina la revista *Babel* y *La ciudad futura* y los suplementos culturales de los diarios *Clarín*, *Página/12* y *Sur*, que incluso aportaron alguna traducción de textos breves. También se puede mencionar el seminario promovido en Brasil por el Instituto Goethe de São Paulo en 1990 (“Siete preguntas a Walter Benjamin”) publicado luego como dossier en la revista de la USP (Nº 15) y el organizado por la sede Buenos Aires del mismo instituto en 1992 en la Argentina, reproducido en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (1993). En ambas oportunidades participaron especialistas latinoamericanos y europeos de reconocida trayectoria.<sup>89</sup>

Ahora bien, más allá de esto, si existió en los setenta cierta *vulgata* en torno a Adorno y Horkheimer, en los ochenta y los noventa también circula una *vulgata* del pensamiento de Benjamin, más allá de las destacables excepciones. Entre los estudiosos de la comunicación, “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” (y algunos otros textos como, por ejemplo, “Breve historia de la fotografía”) suele ser a la obra de Benjamin lo que “Iluminismo como mistificación de masas” a la de Horkheimer y Adorno. Difícilmente se ponga énfasis en las “Tesis de filosofía de la historia” que, en algún sentido, quizá nos acercaría de nuevo, peligrosamente, a la *Dialéctica del Iluminismo* y el conjunto de problemas que más allá de los debates y tensiones, de nuestro acuerdo o no con las diferentes posiciones, dan cuenta de que la importancia de Benjamin, Adorno, Horkheimer, Marcuse o Löwenthal, radica no tanto en sus aciertos o errores (ambos están presentes en todos ellos) sino en señalar un conjunto de problemas (muchos de ellos apremiantes) y de

89. Para un panorama más detallado de la recepción de Benjamin en Argentina, Chile y Brasil, remitimos a los trabajos ya citados de Wamba Gaviña, Morales y Pressler, respectivamente, incluidos en AA.VV., *Sobre Walter Benjamin* (1993).

modos del pensamiento que merecen ser considerados por la reflexión teórica, más aún cuando pretende tener carácter de crítica, y evitar prohibirse la imaginación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *De y sobre la Escuela de Frankfurt*

- Adorno, T.: *Televisión y cultura de masas*, Eudecor, Córdoba, 1966.
- *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- “Música y técnica, hoy”, en AA.VV., *El arte en la sociedad industrial*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1973.\*
- *Minima Moralia*, Monte Ávila, Caracas, 1975.
- *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971 y Orbis, Madrid, 1983.\*
- *Crítica cultural y sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984.
- *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.
- *Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1991a.
- *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid, 1975 y 1992.
- *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- *Introducción a la sociología*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- y otros: *La personalidad autoritaria*, Proyección, Buenos Aires, 1965.
- y Eisler, H.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- *Reacción y progreso*, Tusquets, Madrid, 1984.
- *Educación para la emancipación*, Morata, Madrid, 1998.
- *Introducción a la Sociología*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- Arendt, H.: *Hombres en tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- Bürger, P.: *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.
- *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
- Benjamin, W.: *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, Taurus, Madrid, 1975.
- *Imaginación y sociedad (Iluminaciones I)*, Taurus, Madrid, 1980.

\*En algunas ocasiones hemos confrontado dos ediciones de un texto, especialmente por el problema de la traducción. De ahí la aparición de dos fechas de edición o de dos editoriales, etc.

- *El Berlín demoníaco*, Icaria, Barcelona, 1985.
- *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires, 1982.
- *Diario de Moscú*, Taurus, Madrid, 1988.
- *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.
- *Escritos, la literatura infantil los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.
- *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Buenos Aires, 1990.
- *El origen del drama barroco alemán*, Alfaguara, Madrid, 1990a.
- *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*, Taurus, Madrid, 1993.
- *La dialéctica en suspenso*, Arcis, Santiago de Chile, 1995.
- *Dos ensayos sobre Goethe*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- *Escritos autobiográficos*, Alianza, Madrid, 1996.
- Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981.
- *Dialéctica de la mirada*, Visor, Madrid, 1995.
- Dubiel, H.: *¿Qué es neoconservadurismo?*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- *Leo Löwenthal, una conversación autobiográfica*, Alfons el Magnanim, Valencia, 1993.
- Habermas, J.: *Ciencia y técnica como "ideología"*, Tecnos, Madrid, 1984.
- *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vol., Taurus, Buenos Aires, 1990.
- Heller, A.: "Benjamin. The concept of the beautiful" (mimeo).
- y Feher, F.: (1989), *Políticas de la postmodernidad*, Península, Barcelona, 1989.
- Horkheimer, M.: *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1973.
- *Teoría crítica*, Barral, Barcelona, 1973a.
- *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- *Teoría crítica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1974 y 1990.
- y T. Adorno: *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.
- Jay, M.: *Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Taurus, Buenos Aires, 1974 y 1991.
- Löwenthal, L.: "Perspectivas históricas de la cultura popular", en AA. VV., *La comunicación de masas*, CEAL, Buenos Aires, 1991.
- Löwy, M.: *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa central. Un estudio de afinidad electiva*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1997.
- Lunn, L.: *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, FCE, México, 1986.
- Marcuse, M.: *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Barcelona, 1968 y 1984.
- *Ensayos sobre política y cultura*, Ariel, Barcelona, 1970.
- *Un ensayo sobre la liberación*, J. Mortiz, México, 1975.
- *Cultura y sociedad*, Sur, Buenos Aires, 1967 (y la edición de 1978).
- Panea, J.: *Querer la utopía. Razón y autoconservación en la Escuela de Frankfurt*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.
- Swingewood, A.: *El mito de la cultura de masas*, Premia, México, 1979.
- Witte, B., *Walter Benjamin, una biografía*, Gedisa, Barcelona, 1990.

*Bibliografía latinoamericana*

- Altamirano, C. y Sarlo, B., *Literatura/sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.  
 — *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
- Antunes, R et al.: *Lukács. Um Galileu no século XX*, Boitempo, São Paulo, 1996.
- Arico, J. y Leiras, M.: “Benjamin en español”, en Suplemento/9: “Walter Benjamin, el agua-fiestas”, *La ciudad futura*, N° 25-26, Buenos Aires, 1990-91.
- AA.VV.: *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Gustavo Gili-FELAFACS, México, 1987.
- Caletti, S.: “La recepción ya no alcanza”, en *Orígenes*, N° 12, Santa Fe, 1993.
- Casullo, N. y otros: *Itinerarios de la modernidad*, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1996.
- Cohn, G.: “Teoría e ideología en sociología de la comunicación”, en *Lenguajes*, N° 1, Buenos Aires, 1974.
- Entel, A.: “La seducción de lo cultural”, en *Espacios*, FFyL, UBA, 1989.  
 — “La mirada micrológica”, en AA.VV., *Ojos y Bocas en la Génesis de una Obra*, Lugar, 1995.  
 — *Teorías de la comunicación. Cuadros de época y pasiones de sujetos*, Hernandarias, Buenos Aires, 1994.
- Ford, A.: *Navegaciones*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- Forster, R.: *Benjamin*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Fuentes Navarro, R.: *Un campo cargado de futuro. El estudio de La comunicación en América Latina*, CONEICC, México, 1992.
- García Canclini, N.: *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982.  
 — “Culturas híbridas. El espacio comunicacional como problema transdisciplinario”, en *Tólos*, N° 19, Fundesco, Madrid, 1989.  
 — *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1990.  
 — y Roncagliolo, R.: *Cultura transnacional y culturas populares*, IPAL, Lima, 1988.
- Germani, G.: “Prefacio a la edición castellana”, en *El miedo a la libertad*, Paidós, Buenos Aires, 1989.
- González Sánchez, J.: “Cultura(s) popular(e)s hoy”, en *Comunicación y cultura*, N° 10, México, 1983.
- Landi, O.: *Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política*, Puntosur, Buenos Aires, 1988.
- Lenarduzzi, V.: *Revista Comunicación y cultura. Itinerarios, ideas y pasiones*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.  
 — “Contra el ‘adornismo’. Sobre la recepción de la Escuela de Frankfurt en América Latina” (mimeo). —
- Martín Barbero, J.: “Retos a la investigación en comunicación en América Latina”, en *Comunicación y cultura*, N° 9, UAM, México, 1983.  
 — “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, N° 10, UAM, México, 1983a.  
 — *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

- *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- Mattelart, A.: “El marco del análisis ideológico”, *CEREN*, Nº 3, Santiago de Chile, 1970.
- *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*, Siglo XXI, México, 1996.
- y Dorfman, A.: *Para leer al pato Donald*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- y Schmucler, H., *América Latina en la encrucijada telemática*, Paidós, Buenos Aires, 1983.
- Muraro, H.: *Neocapitalismo y comunicación de masa*, Eudeba, Buenos Aires, 1974.
- “Comunicación y teoría sociológica”, introducción a *La comunicación de masas*, CEAL, Buenos Aires, 1978.
- *Invasión cultural, economía y comunicación*, Legasa, Buenos Aires, 1985.
- Ortiz, R.: *A moderna tradição brasileira*, Brasiliense, San Pablo, 1988.
- Piccini, M. y Nethol, A.: *Introducción a la pedagogía de la comunicación*, Trillas, México, 1990.
- Pasquali, A.: *Comunicación y cultura de masas*, Monte Ávila, Caracas, 1963.
- *Comprender la comunicación*, Monte Ávila, Caracas, 1970.
- Pressler, G.: “El perfil de los hechos. Sobre la recepción de Walter Benjamin en el Brasil”, en *Sobre Walter Benjamin*, Alianza, Buenos Aires, 1993.
- Rivera, J.: *La investigación en comunicación social en la Argentina*, Puntosur, Buenos Aires, 1987.
- Romano, E.: *Voces e imágenes en la ciudad*, Colihue, Buenos Aires, 1993.
- Sarlo, B.: *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires, 1994.
- Silva, L.: *La plusvalía ideológica*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
- *Teoría y práctica de la ideología*, Nuestro Tiempo, México, 1974.
- Schmucler, H.: “La investigación en comunicación masiva”, en *Comunicación y cultura*, Nº 4, Buenos Aires, 1975.
- “Un proyecto de comunicación/cultura”, en *Comunicación y cultura*, Nº 12, UAM, México, 1984.
- “Sobre los efectos de la comunicación”, en *Sociedad*, Nº 1, Buenos Aires, 1992.
- Terán, O., *Nuestros años sesentas*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.
- Terrero, P.: “Tecnopolítica, cultura y mercado en la sociedad mediática. Desplazamientos y renuncias críticas frente al nuevo escenario comunicacional”, en *Contribuciones*, Nº 2, Buenos Aires, 1996.
- “La televisión y el pensamiento sobre la comunicación en Argentina”, en *Artefacto*, Nº 1, Buenos Aires, 1997.
- Traine, M.: “Los vínculos de ‘Instituto de investigaciones sociales’ de Frankfurt con la Universidad de Buenos Aires en los años ’30”, en *Cuadernos de filosofía*, Nº 40, 1994.
- Wamba Gaviña, G.: “La recepción de Walter Benjamin en la Argentina”, en *Sobre Walter Benjamin*, Alianza, Buenos Aires, 1993.

Otras referencias bibliográficas

- Althusser, L.: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- Barthes, R.: *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1980.

- Bürger, P.: "El significado de la vanguardia", en *El debate modernidad-posmodernidad*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.
- "Aporías de la estética moderna", en *Nueva sociedad*, N° 116, Caracas, 1991a.
- Bloch, E.: "Antología de textos", en *Suplemento Anthropos*, N° 41, Barcelona, 1993.
- De Micheli, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1995.
- Eco, U.: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1984.
- Feyer, E. y otros: *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*, Península, Barcelona, 1987.
- Freud, S.: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, tomo II.
- Hall, S.: "La cultura, los medios de comunicación y el 'efecto ideológico' ", en J. Curran y otros: *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981.
- y Jacques, M.: (1990), *New times. The changing face of politics in the 1990s*, Verso, Londres.
- Hauser, A.: *Historia social de la literatura y el arte*, Labor, Barcelona, 3 vol., 1993.
- Hegel, G.: *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
- *Fenomenología del espíritu*, Rescate, Buenos Aires, 1991.
- Heller, A.: *Teoría de los sentimientos*, Fontamara, México, 1985.
- y Feyer, E.: *El péndulo de la modernidad*, Península, Barcelona, 1994.
- Kant, I.: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Alianza, Madrid, 1990.
- Korsch, K.: *Marxismo y filosofía*, Ariel, Barcelona, 1978.
- Lukács, G.: *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1983, 2 vol., y Orbis, Madrid, 1985.
- Marx, K.: *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política. Borrador 1857-1858*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, vol. 1.
- *El capital*, Orbis, Barcelona, 1984.
- *Manuscritos*, Altaya, Barcelona, 1993.
- Moles, A.: *El kitsch*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Morin, E.: *El espíritu del tiempo*, Taurus, Madrid, 1966.
- "Estudio sobre la comunicación de masas", en AA. VV., *La comunicación de masas*, CEAL, Buenos Aires, 1991.
- Nietzsche, F.: *Genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1998.
- Sade: *Juliette o las prosperidades del vicio*, Fundamentos, Madrid, 1977.
- *Justine o los infortunios de la virtud*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Sennett, R.: *Carne y piedra*, Alianza, Madrid, 1994.
- Scholem, G.: *La cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México, 1995.
- Simón, G.: *Filosofía del dinero*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977.
- *El individuo y La libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986.
- *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 1988.
- Vidal-Naquet, Pierre: *Los judíos, la memoria y el presente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.
- Williams, R.: *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980.
- *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1981.
- Wolf, M.: *La investigación de la comunicación de masas*, Paidós, Barcelona, 1991.

Esta edición de 1000 ejemplares se imprimió y encuadernó en  
OFFSET DIFO S.H., Rosario 4751- Adolfo Sourdeaux – Bs. As.  
Tel: 4748-1511 Email: [offsetdifo@hotmail.com](mailto:offsetdifo@hotmail.com)  
en el mes de agosto de 2005



CS  
TS

comunicación  
y sociedad

Los intelectuales de la denominada Escuela de Frankfurt establecieron un punto de inflexión fundamental entre las extensas narrativas filosóficas y el quiebre del pensamiento utópico europeo del siglo XX. Anticiparon la dialéctica del iluminismo –convertido en barbarie en los campos de concentración del nacionalsocialismo–, el arte transformado en industria, la razón como medio de control y represión. La negación crítica, a veces desesperada, lejos del nihilismo, es utilizada como negación de lo dado para reconstruir la utopía.

El libro comenta textos de Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin; discute con algunas perspectivas que sólo encuentran importante la deuda de estos pensadores con una teoría de la cosificación; intenta demostrar el cruce de diferentes memorias en dichas reflexiones que van desde el misticismo judío hasta el materialismo dialéctico, desde el enfoque filosófico hasta la configuración de una suerte de “antropología dialéctica”. La obra se interesa, en definitiva, por aportar una mirada desde el fin del milenio a los inicios de la Escuela de Frankfurt, sin perder de vista los debates y olvidos latinoamericanos acerca del tema.



Euadeba

[www.euadeba.com.ar](http://www.euadeba.com.ar)

ISBN 950-23-0973-1



000000

9 789502 309736