



**NÚMERO 30**

**ABRIL 2020**

**Buenos Aires**

---

**ACERCA DE LA POSIBILIDAD DE UNA FUNCIÓN  
CRÍTICA DEL ARTE EN LOS PRODUCTOS DE LA  
INDUSTRIA CULTURAL: THEODOR ADORNO Y  
WALTER BENJAMIN. <sup>1</sup>**

**ALEJANDRO NAHUEL ALZU<sup>2</sup> (Argentina)**

|

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente en XVI Congreso Nacional de Filosofía (AFRA) / Griselda Parera et ál.; compilado por Griselda Parera; Diana María López; María Sol Yuan. 1a ed. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2015.

<sup>2</sup> Becario Doctoral, UBA.

Tanto Walter Benjamin como Theodor Adorno consideraron el arte como una forma de conocer la realidad, una “forma de revelación secular”, desafiando el dualismo fundamental del pensamiento burgués que postulaba la oposición entre la “ilusión” artística y la verdad científica correspondiente a la realidad. De esta manera se abría la posibilidad de postular un arte capaz de mostrar las contradicciones de la sociedad y aún de modificarlas. El objetivo de esta investigación es articular las posturas de ambos autores frente a la denominada industria cultural cuyas obras no necesitan ya darse como arte sino que se presentan como el resultado de una producción industrial. Particularmente nos interesa cómo los autores se definen ante la posibilidad de que sus productos puedan ser considerados críticos o revolucionarios, es decir, si tienen posibilidad alguna de acción sobre la sociedad o al menos la capacidad de mostrarla activamente y no como un mero reflejo. Para ello comenzaremos por una exposición de la visión de cada uno de los autores en particular acerca de qué sería una obra de arte “crítica”, para luego pasar a analizar su postura respecto a las obras de la industria cultural en particular y, en base a la comparación, vislumbrar las razones que determinan dos perspectivas sobre un mismo asunto que resultan ser opuestas en autores tan estrechamente ligados como Theodor Adorno y Walter Benjamin.

## II

Para Adorno la esfera artística es autónoma y por ende también lo es la obra de arte. La obra de arte no *refleja* la realidad, sino que en primer término se refiere a sí misma: “la obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica [...] no se llega a conseguir” (Adorno, 1983: 14), de manera que deja asilo a lo no-idéntico que se encuentra oprimido por nuestra presión identificadora. Es decir, el arte resiste como una esfera separada en tanto evita caer en la cosificación por poseer una “historia interna” que se distingue de la realidad empírica cosificada y su concepción a-histórica, mistificación que encubre las contradicciones de la sociedad burguesa capitalista. Sin embargo, en tanto las obras de arte son productos de un trabajo social –*artefactos*- entran en comunicación con aquello empírico a lo que habían renunciado en pos de su autonomía; de modo que el arte adquiere así un doble carácter al parecer “contradictorio”: como arte autónomo y como *hecho social*. De esta manera aunque el arte “se opone a lo empírico en virtud del momento de la forma [...] con todo hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un *contenido sedimentado*” (Adorno, 1983: 14), es decir que, como contenido, lo social se encuentra dentro de la obra de arte expresado en su configuración formal. Se plantea así una *historia interna* de las obras de arte, que se muestra en las innovaciones empíricas de cada obra, dadas según su propia lógica interna; historia que expresa a su vez la dialéctica exterior, es decir, reproduce las fuerzas productivas y las relaciones de producción que encontramos en la sociedad.

Del lado del sujeto, la recepción e interpretación del arte válido se va a dar a nivel individual, rechazando la recepción colectiva tal como lo expresa en sus trabajos sobre la industria cultural; y este motivo lo va a distanciar de la postura benjaminiana sobre el potencial revolucionario de las obras de arte que sean producto de esta industria. Para Adorno, al analizar el particular concreto, la producción del concepto por parte del sujeto debe entenderse como una “fantasía exacta”. La relación del sujeto con el objeto está mediada: la fantasía del sujeto dispone de manera activa los elementos de la realidad, ubicándolos en relaciones diversas hasta que cristalicen de modo que su verdad cognitiva fuese accesible, manteniendo así una distancia necesaria para la actividad crítica. Pero dado que esta fantasía se atiene estrictamente a los hechos, siendo así inmanente a los fenómenos materiales, Adorno la llama “fantasía exacta”. Así el filósofo debe elaborar estructuras de racimos de conceptos que serán la representación filosófica de la verdad: las constelaciones, fuertemente inspiradas en el método cognitivo postulado por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*. Mediante ellas la apariencia es dialécticamente redimida de ser ideología, transformándose entonces en *verdad* social aunque estas imágenes resultantes no tengan el carácter sintético de la superación de las contradicciones sino más bien generen un efecto contrario: la iluminación y exacerbación de las contradicciones que la filosofía burguesa intenta superar, viéndose así en ellas la verdad de la estructura burguesa. Dado su carácter histórico y su naturaleza objetiva, estas manifestaciones de la verdad serán llamadas “imágenes históricas” y es el descubrimiento de las mismas por medio de la formación de constelaciones el trabajo del filósofo a la hora de interpretar obras de arte.

Pero debemos tener en cuenta que tal interpretación debe seguir la lógica no identitaria para no ser otra manifestación de la cosificación y la dominación del sujeto sobre el objeto. Por este motivo Adorno va a plantear que esta experiencia genera un “distanciamiento”: “El distanciamiento [...] libera a su vez el carácter objetivo de la obra de arte, pero también libera la conducta subjetiva, [...] consigue que sus receptores [...] adquieran una nueva relación con la cosa.” (Adorno, 1983: 317)

Se necesita generar una *distancia* entre el sujeto y el objeto para que la experiencia del arte pueda definirse como “la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva” (Adorno, 1983: 319) y a la vez pueda expresarse la fuerza de negatividad de una obra que *interrumpe* la praxis inmediata en un mundo reificado que ya de por sí es expresión de la ideología.

Acercándonos al tratamiento de la industria cultural, sería conveniente más bien enfocarnos en su recepción, pues sobre aquella va a versar su alcance como obra revolucionaria. Adorno plantea un proceso productivo que se impone sobre los sujetos, conducido por los “poderosos sectores de la industria” por medio de los monopolios culturales cuyos productos no son más que expresiones reificadas que

carecen de alcance crítico alguno, que sólo son susceptibles de ser asimilados pasivamente por parte de los consumidores; de esta manera el individuo se convierte en un ser sumamente pasivo. En su artículo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938) Adorno ha interpretado este proceso como una regresión de la capacidad de la percepción mediada por una *desconcentración*:

Cuando los productos normalizados y desesperadamente semejantes entre sí [...] no permiten la escucha concentrada sin hacerse insoportables para los oyentes, entonces estos no son ya en absoluto capaces, por su parte, de una escucha concentrada.(Adorno, 2009: 37)

La desconcentración es lo que “hace imposible la concepción de un todo” pues “únicamente se percibe lo que recibe el cono de luz del foco” produciendo así una escucha *atomista* (Adorno, 2009: 37), generando la propensión a los estímulos frente a las totalidades, una percepción parcial que impide la interpretación crítica. La imagen del receptor como sumamente pasivo se ve claramente en la caracterización que hacen Horkheimer y Adorno del cine:

Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. (Horkheimer-Adorno, 1998: 171)

En este sentido, el cine carece del gesto transformador que tiene la obra de arte válida, se presenta una duplicación de la realidad alienada, una reproducción de la misma. De esta manera, la realidad de la industria cultural se presenta como natural, “el ideal de la naturaleza de la industria” se afirma más imperiosamente “cuanto más la técnica perfeccionada reduce la tensión entre la imagen y la vida cotidiana” (Horkheimer-Adorno, 1998: 173). A su vez el cine genera una tensión que reprime la espontaneidad y la imaginación del sujeto, pues:

Su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíbe directamente la actividad pensante del espectador, si este no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. (Horkheimer-Adorno, 1998: 171)

La única manera que tiene el sujeto de poder seguir un film es someterse a su ritmo, dejando de lado cualquier rastro de interpretación distanciada de lo que está percibiendo, contrariamente a la percepción de un cuadro. Se cierra así toda posibilidad a la reflexión crítica sobre los “bienes culturales” por parte de los individuos y toda posibilidad de praxis crítica o revolucionaria de cualquiera de los productos de esta industria.

### III

Las “imágenes dialécticas” benjaminianas por momentos se asimilan a las obras surrealistas al iluminar la verdad a partir de la yuxtaposición de dos realidades distantes, yuxtaposición a través de la cual se desprendía la “luz de la imagen”. Dada la simpatía de Benjamin hacia estas obras, por momentos pareciera que sus constelaciones carecen de mediación dialéctica, de manera que la “revelación” se presenta casi inmediatamente ante la yuxtaposición de los fragmentos. Quizás este tipo de “conocimiento revelador” nos puede ayudar a entender el acercamiento de Benjamin al cine como producto de la industria cultural con potencial revolucionario (Buck-Morss, 2011: 306).

En “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939) se plantea que el desarrollo de la técnica ha generado un proceso de automatización de secuencias de operaciones que terminan realizándose de manera abrupta, generando de este modo un nuevo tipo de percepción que se hace presente en el cine: “La percepción a modo de shock en el film cobra vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción, es en el film base de la percepción.” (Benjamin, 1972: 147).

Se plantea así una percepción automatizada que recibe constantemente una seguidilla de estímulos -visuales y sonoros- en un sentido negativo, pues produce un tipo de “experiencia” no auténtica, imposible de interiorizar, similar al ritmo automatizado y cosificado del trabajador en la máquina de producción. Se asemeja al balance del cine que Horkheimer y Adorno realizan en la crítica a la industria cultural que acabamos de exponer. El cine parece ser una suerte de “bombardeo” de imágenes y sonidos que requiere un nuevo tipo de percepción que se distancia de la percepción necesaria para una interpretación crítica –o la experimentación de una vivencia en este caso- reproduciendo de esta manera las condiciones de reificación de la existencia del hombre en la sociedad capitalista.

Sin embargo este nuevo tipo de percepción tiene una consecuencia no destacada por Adorno: la *refuncionalización* del arte provocada por el fenómeno de la “decadencia del aura” (Benjamin, 1972: 163). Originariamente la experiencia de los fenómenos acarrea un carácter cultural, los particulares concretos eran vistos como dotados de una “vida propia” y por ende portadores de una “irrepetible lejanía”, generando así un incremento del sentimiento de *extrañeza* que reforzaba la no identidad entre el sujeto y el objeto. Pero los productos artísticos de la reproductibilidad técnica están quebrando este carácter y favoreciendo la desmitificación del mundo sólo con su mera existencia. En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) Benjamin plantea cómo las nuevas tecnologías de la reproducción audiovisual dan un nuevo tipo de existencia a las obras que son sus productos:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. (Benjamin, 1989: 20)

Estas nuevas obras carecían de la historia que dependía de su unicidad, su *autenticidad*, en tanto ésta remonta sus orígenes a una función ritual que es la expresión originaria e irreductible del aura. Sin este valor ritual se trastorna la función íntegra del arte y “aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” (Benjamin, 1989: 27-28). El arte pierde así su “halo de autonomía” tan caro a Adorno: la recepción de la obra deja de ser un acto de contemplación “mágica” o “sagrada” y se convierte en un *hecho político*; y la contemplación individual ejemplificada con la propia de la pintura –asequible sólo para unos pocos con el capital intelectual y material para tener acceso a tales obras- es reemplazada por una idea de universalidad que tiene su fuerza en una recepción masiva y controlada:

La circunstancia decisiva es ésta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan se controlan. (Benjamin, 1989: 45)

Mientras que frente a un lienzo podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas, no podemos hacerlo frente al *shock* provocado por el discurrir de las imágenes del cinematógrafo que “apenas las hemos registrado con nuestros ojos ya han cambiado.” (Benjamin, 1989: 51).

Otra consecuencia a analizar de las innovaciones técnicas, es cómo se ve afectada la representación que el hombre tiene del mundo, pues gracias al avance de la tecnología el hombre puede detener el flujo de la percepción y capturar sutilezas que el ojo humano no podría por sí mismo, abriendo un espacio de acción que antes nos estaba vedado. Sin embargo, al igual que para Adorno, el progreso técnico no garantiza nada por sí mismo: la estrategia fascista es justamente el aprovechamiento del aparato técnico de los lenguajes artísticos a favor de su violento plan de sometimiento que lleva a cabo ocultando las tensiones sociales, dando lugar a que se vean reflejadas como espectáculo.

#### IV

El 18 de marzo de 1936 Adorno escribe a Benjamin una carta preocupado por la lectura de “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, pues dicho texto parecía contrariar su proyecto común de desvelamiento de las *fantasmagorías* del mundo capitalista. Si recordamos la importancia que tenía para Adorno la

autonomía de la obra de arte entenderemos cómo su mayor preocupación fue la caracterización de la obra de arte autónoma como “aurática” y “contrarrevolucionaria” por parte de Benjamin en ese escrito. Por este motivo lo acusa de estar “alejándose de la continuidad de su propia teoría”, optando por una tendencia materialista no mediada, en palabras de Adorno “siguiendo una influencia brechtiana”. En este punto es interesante destacar la conferencia “El autor como productor” dada por Benjamin en 1933, en la cual su postura parece mucho más cercana a la de su amigo Brecht que a la de Adorno. Su idea principal -demostrar la insuficiencia de una praxis revolucionaria teórica como la postulada por Adorno- podría resumirse en la siguiente cita:

El lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción [...] Ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional. Él es el primero que ha elevado hasta los intelectuales la exigencia de amplio alcance: no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista. (Benjamin, 1973: 124 -125)

En dicha conferencia, bastante anterior a la obra criticada por Adorno, ya se podía ver esta tendencia a cuestionar el rol del intelectual que actúa desde la superestructura, postulando su pasaje a la acción directa en la estructura y la necesidad de la generación de innovaciones técnicas a la hora de pensar un arte revolucionario tal como se verá reflejado posteriormente en su escrito de 1936.

Por todo esto vislumbramos que la posibilidad o imposibilidad de eliminar la mediación en la relación entre el sujeto y el objeto va a ser lo que determine las divergencias en los veredictos de ambos autores acerca del potencial revolucionario de los productos de la industria cultural. Dentro de esta perspectiva, lo que Adorno ve como una ruptura en una “línea de pensamiento común” puede ser interpretado como una idea presente ya en escritos anteriores de Benjamin, quizás como un gesto de solidaridad hacia el proletariado, donde la propuesta no es simplemente que la cultura sea un vehículo de propaganda comunista sino deshacer la alienación de la percepción, restaurando la fuerza de los sentidos corporales del hombre, no evitando las nuevas tecnologías sino utilizándolas como aliadas.

### **Referencias bibliográficas**

Adorno, T. (1983), *Teoría estética*, Madrid: Orbis.

Adorno, T. (2009), *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*, Madrid: Akal.

- Adorno, T. y Benjamin, W. (1998), *Correspondencia 1928-1940*, Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (1972), *Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1973), *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989), *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, S. (2011), *El origen de la dialéctica negativa*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Horkheimer, M. y Adorno T. (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.