



LA «INDUSTRIA CULTURAL» EN LA ÉPOCA DE LA MODERNIDAD REFLEXIVA

Arturo Fuentes Salas

CORREO ELECTRÓNICO: teoria@live.com.mx

*Profesor de Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

PALABRAS CLAVE | Industria Cultural, dialéctica de la ciencia y la tecnología, barbarie-civilización, música, modernidad-modernidad reflexiva, democracia.

KEY WORDS | Cultural Industry, dialectic of science and technology, barbarism-civilization, music, modernity-reflexive modernity, democracy.

RESUMEN

“Industria cultural” fue presentada como categoría negativa de análisis social en momentos donde Adorno y Horkheimer, no exentos de la influencia de Benjamin, detectaron que la noción de “cultura de masas” dio inicio a una caracterización positiva en el proceso de comercialización de los “bienes culturales” y espirituales. Después de las Guerras totales del siglo XX, se ha hecho necesario repensar aquello que sea la civilización moderna. Cuando se habla de una “modernidad reflexiva” se busca apuntar hacia un humanismo presente y futuro donde se ponen en debate público nuestras relaciones con la guerra, con la inactividad política, la inseguridad económica y las crisis ambientales y, además, se da cuenta de que, aunque en apariencia contradictoria no puede soslayarse la importancia de mantener la idea de la propia individualidad en un marco de solidaridad, donde una democracia radicalizada funja como referencia crítica de evaluación y corrección de las instituciones (económicas, políticas, culturales) en las que vivimos, a fin de determinar si son las que queremos habitar realmente o no.

ABSTRACT

“Industria cultural” fue presentada como categoría negativa de análisis social en momentos donde Adorno y Horkheimer, no exentos de la influencia de Benjamin, detectaron que la noción de “cultura de masas” dio inicio a una caracterización positiva en el proceso de comercialización de los “bienes culturales” y espirituales. Después de las Guerras totales del siglo XX, se ha hecho necesario repensar aquello que sea la civilización moderna. Cuando se habla de una “modernidad reflexiva” se busca apuntar hacia un humanismo presente y futuro donde se ponen en debate público nuestras relaciones con la guerra, con la inactividad política, la inseguridad económica y las crisis ambientales y, además, se da cuenta de que, aunque en apariencia contradictoria no puede soslayarse la importancia de mantener la idea de la propia individualidad en un marco de solidaridad, donde una democracia radicalizada funja como referencia crítica de evaluación y corrección de las instituciones (económicas, políticas, culturales) en las que vivimos, a fin de determinar si son las que queremos habitar realmente o no.

INTRODUCCIÓN

El escrito que ahora se presenta observa hacia un apuntalamiento de amplia reflexión en torno a la dialéctica establecida entre industria y cultura. Si bien, a lo largo de la historia humana la ciencia y su aplicación en forma de nuevas tecnologías han desembocado en toda clase de atrocidades, nadie puede razonablemente afirmar que debemos quedarnos en la desesperanza ante el avance tecnológico. Tal como es entendida hoy, la noción de “industria cultural” hace referencia a un método negativo de investigación filosófico-social que, desde sus inicios y de acuerdo con el proyecto original de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin, busca desentenderse del concepto de “cultura de masas” en momentos en que éste comenzó a expresar un sentido positivo en el proceso de comercialización de los “bienes culturales”. Como veremos, el giro que va de la “industria cultural” (en tanto categoría negativa de análisis social) a las “industrias culturales” (como categoría apologética de la liberación de la cultura a las leyes del mercado), es en realidad un retraimiento conceptual que observa hacia aspectos superados (por lo menos en el ámbito de la discusión filosófica y sociológica) de la cultura de masas, pues renuncia a una investigación crítica y, además, en la era del neoliberalismo económico, no puede sino abonar a una caracterización de los productos espirituales sólo en tanto bienes de intercambio comercial en un sentido sumamente limitado e infértil.

Lo cierto del tema a desarrollar (a la luz de un abordaje omnímodo del problema), es que puede dar noticia de una historia y crítica de la *Dialéctica de la Ilustración*, en la cual veremos ciertas evidencias producidas por la cultura en su acepción estrictamente industrial que, a decir de teóricos críticos contemporáneos como Ulrich Beck, Zigmunt Bauman y Axel Honneth, tienen un carácter más fugaz y artificial que el ostentado por las evidencias culturales (en el sentido de la cultura como cultivo). La cultura como industria va hacia posiciones que se gestan en un contexto de intercambio, de inclinaciones y de obligaciones estrictamente mercadológicas, esto es, se le ve solamente como epifenómeno de la utilidad y la ganancia económicas. El signo de nuestra época es que en sociedades en donde a los individuos se les priva cada vez más de su autonomía a través de la creciente falta de independencia económica, el espíritu se vuelve materia de administración y la industria busca de manera velada, o no, llevar hasta sus últimas consecuencias la expropiación de la experiencia autónoma del ser humano. Hacia el final del texto veremos hasta dónde es posible lograr la consecución de los objetivos de gestión de la vida anímica en las sociedades de la tercera fase de la modernidad o “modernidad reflexiva” (Beck *dixit*).

Así las cosas, la industria cultural, como teoría y método crítico de investigación social, mantiene cierta actualidad. Por supuesto, es necesario hacer una lectura de ella a la luz de las investigaciones más recientes de la comunidad epistémica de la que surgió, es decir, desde las posturas de los representantes de la Teoría crítica del siglo XXI. En adelante: 1) se hará una breve historia del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, no ya de las décadas de 1930 y 1940, sino de la época de la Alemania restaurada y la de la unificación alemana de la última década del siglo pasado. Posteriormente, 2) se abordará la problemática relación que se establece entre la ciencia moderna (a partir del Renacimiento) y su aplicación tecnológica, por un lado, y la situación del ser humano en momentos en que se libera a la industria bélica de cualquier atisbo de escrúpulos, por el otro. A partir de una definición de cultura, 3) se buscará abonar a una distinción crítica entre la categoría de “industria cultural”

y la idea de “industrias culturales”. A fin de ilustrar la manera en que desde la administración se mina la capacidad creativa de los productores, 4) se abordará el tema de la crítica a la música industrial; y finalmente, 5) se abrirá la pregunta: ¿qué se observa en la época de la modernidad reflexiva?, sobre todo cuando el progreso del ser humano hacia mejor se evidencia como un proyecto ya inalcanzable y, en el marco de los Estados democrático-liberales, se instalan la incertidumbre, la falta de seguridad (económica, laboral, social, medioambiental, etc.) y las crisis como vías de reflexividad en torno de nuestro propio actuar en un mundo que razonablemente construimos, que después devastamos y que, posiblemente, no esté completamente perdido.

Por último, cabe señalar al estilo de Castells que el presente artículo no busca desembocar en ningún tipo de recomendación, prescripción o toma de posición más allá de la búsqueda de las posibilidades del saber y de la orientación de una discusión que se presenta como actual, la cual pretende ser desprejuiciada y, en esa medida, objetiva. En todo caso, me quedaré en el plano estrictamente analítico, que es en donde creo puedo hacer alguna aportación.

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL DE FRANKFURT DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Según narran los historiadores de la llamada “Escuela de Frankfurt”, Adorno ocupó el cargo de director del Instituto de Investigación Social (IIS) a partir de 1963, mismo año en que Horkheimer ocupó el rectorado de la Universidad Johann Wolfgang Goethe, ambos en Frankfurt, Alemania. En 1964, Marcuse publicó *El hombre unidimensional* en Estados Unidos y en 1966 apareció *Dialéctica negativa*, de Adorno, en Alemania. Para entonces, la Teoría crítica ya atraía un interés mundial y comenzó a ser asociada con la “Escuela de Frankfurt”. En la década de 1970, Gerhard Brandt llevó a la investigación el tema del salario y el de la mujer consolidada por sí misma como asignaturas fundamentales en los estudios sociales. Desde la década de 1980, la sociología política retomó importancia en el seno del IIS de Frankfurt, pero también hubo un viraje hacia aspectos de cultura democrática en Europa Occidental y en Europa Oriental.

Después de caído el “socialismo real”, la investigación tornó hacia el examen de la cambiante relación entre racionalización social y asimilación subjetiva del cambio social. Gracias a algunas reformas universitarias se terminó con una cierta “dictadura del director” (que se remonta a la década de 1920) y en 1997 esa figura fue remplazada por un comité científico presidido por un director ejecutivo. En dicho comité participan Axel Honneth, Ludwig Friedeburg, Helmut Dubiel, Adalbert Evers, Ute Gerard y Wilhelm Schumm. Desde entonces los trabajos del Instituto de Frankfurt se han dividido en tres áreas: 1) cultura democrática, 2) estado social y democracia, y 3) modernización capitalista y el futuro del trabajo.

En un artículo sobre la historia del IIS¹, Ludwig Friedeburg refiere la permanente observancia, en ciencia social, de un elemento de humanismo actual cuyo desarrollo está conectado a la cuestión del futuro de la humanidad. La Teoría crítica de hoy propone una teoría de la democracia entendida como activación de la sociedad civil y como forma de ampliación y consolidación de libertades políticas. Los frankfurteanos y los teóricos críticos, en general, todavía dan cuenta de que el proyecto de la modernidad es un proyecto inacabado. Precisamente, a partir de las crisis sociales, económicas y ambientales, no son

¹ <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/english/history.htm> –fecha de consulta: noviembre de 2010. Desafortunadamente la página del Instituto ya no cuenta con este recurso en línea.

pocos los filósofos y científicos que se cuestionan acerca de una presunta neutralidad axiológica de la ciencia y sobre la legitimidad del “poder” que las tecnologías proporcionan. Según se entiende aquí, la ciencia aplicada no es mera modificación del mundo, sino auténtico poder: el hombre crea realidades y tiene poder sobre ellas. Pero, ¿de dónde le viene ese poder al hombre y cómo la idea de progreso del ser humano hacia mejor llegó a significar precisamente lo contrario de lo que se esperaba desde los inicios de la Edad Moderna, es decir, desde el Renacimiento?

DIALÉCTICA DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA EN LA HISTORIA MODERNA

Después del desarrollo del racionalismo, asociado tradicionalmente a la figura de René Descartes, se dejó de considerar al orden cósmico como una encarnación de las ideas, se rechazó el modelo teleológico que le precedió y se abandonó tajantemente cualquier teoría de un logos óntico en la investigación filosófico-científica. En adelante, el universo se entendió de un modo mecanicista que, contrario a lo que sucedía en tiempos de Platón y Aristóteles, rompió la vinculación entre la explicación científica y la moral (pues para los filósofos griegos sólo se puede tener un entendimiento correcto de ambas o de ninguna). Así, por un lado, la noción de “idea” dejó de apelar a un orden óntico para comenzar a aludir a contenidos intramentales y, por el otro, el orden de las ideas dejó de ser algo que *encontramos* para convertirse en algo que *construimos*.

Descartes fue un gran maestro de los pensadores de la Ilustración, dispuso una explicación plausible de la ciencia como conocimiento válido, colocó en el debate una nueva teoría del control racional del yo y concentró ambos postulados bajo el método de la autonomía reflexiva. Pensadores como Kant, Schlegel, Hegel o Marx no quedaron exentos de la herencia cartesiana. Los tres plantearon el deseo revolucionario de realizar el “reino de Dios” en la tierra, el cual raya en el sentido de una teología natural donde el anhelo de progreso y de emancipación de la razón humana hará cumplir la expectativa de llegar, finalmente, al “reino de la libertad”. Sin embargo, una cierta fatalidad viene dada en la medida en que, a pesar de que el cristianismo pierde peso en la historia del pensamiento, sigue manteniéndose la visión del futuro como un cumplimiento indeterminado. Contrario a lo que algunos filósofos y/o sociólogos tienen en mente, progresar no es una ideología caduca, sino que se mantiene como despliegue histórico de una idea potencializada de manera cuasi prodigiosa. Sintetizado en una frase: la ciencia y la tecnología han sido y son los ejes fundamentales de la modernidad.

Desde que los hombres del Renacimiento supieron que algo los distinguía respecto de quienes los antecedieron en la historia, desarrollaron (y en algunos casos, crearon) disciplinas de suma importancia para la ciencia moderna –incluidas la física, la biología, la astronomía y la política. No obstante, sería errado no considerar en el análisis el hecho de que existe siempre la posibilidad de un uso acrítico de las ciencias y de su aplicación en forma de nuevas tecnologías. Por tal motivo, el discurso objetivista y tecnicista debe ser completado con formulaciones provenientes de la filosofía política y social, y de la filosofía moral, por supuesto. Un acompañamiento teórico y metodológico de esta índole brinda la posibilidad de continuar con la observación de lo auténticamente humano en las tecnologías y seguir reconociéndonos en la creación y la innovación técnica.

La pretensión baconiana de que una nueva ciencia experimental sirviera al dominio mundial del estado Vaticano, según un designio oficial del Papa Clemente VI, es una idea que fue secularizada durante la Edad Moderna. A la vuelta de los años, podemos observar que no pocos físicos nucleares tributaron sus conocimientos al poder (de uno u otro bando) antes, durante y después de las Guerras Mundiales sin que la primacía de la filosofía moral

obstara para que el sistema mecanizado de asesinato en masa avanzara con engranajes bélicos racionalmente diseñados para tal efecto. Un cierto “sentido fáustico” nos muestra la promesa del proyecto de la vida espiritual moderna como “irreversiblemente quebrada”. En la célebre obra *Fausto*, de Goethe, Mefistófeles es la figura del genio en la plenitud de su falta de escrúpulos o, como dice Marshall Berman, es el “filibustero y depredador privado que ejecuta la mayor parte del trabajo sucio” (Berman, 2008: 66). Fausto (quien encarna el espíritu desarrollista) tiene el poder de dar la orden y a partir de ello son contruidos puentes y toda clase de obras magníficas. Sólo que para cumplir tal designio, Mefistófeles resuelve por la vía del asesinato de Filemón y Baucis, una pareja de ancianos con quienes muere, analógicamente, la última oportunidad para la especie humana, ya que su presencia en el mundo impide la erección de empresas faraónicas que la idea de progreso, en su vertiente de desarrollismo a ultranza, encarna.

Esta misma idea de progreso se nos presenta como “tragedia del desarrollo” en Goethe. Poco antes de su muerte, Fausto asevera:

Por más que luché, no he logrado aún la libertad. Si de mi camino pudiera yo alejar la magia, si me fuera dado olvidar del todo las fórmulas de encanto; si ante ti, naturaleza, no fuese más que un simple mortal, entonces valdría la pena ser hombre. Yo lo fui en otro tiempo, antes de buscar en las sombras, antes de haber maldecido con una impía palabra a mí y al mundo. Ahora está el aire tan lleno de tales fantasmas, que nadie sabe cómo debe huir de ellos. Hasta cuando nos sonríe un día lúcido y razonable, la noche nos enreda en una trama de sueños. Volvemos regocijados de la verde campiña y oímos graznar un ave. ¿Qué presagia tal graznido? Infortunio... atemorizados, nos encontramos solos... Rechina la puerta y nadie entra (Goethe, 2007: 419).

Lo trágico del desarrollo a costa de todo también puede caracterizarse, de acuerdo con Karl Löwith, como “fatalidad del progreso”. La fatalidad del progreso reside en que aquello que justifica al propio progreso, esto es, su enorme éxito, confiere al científico el lugar del teólogo: “el progreso planificable ha asumido la función de la providencia. La visión del monje franciscano Bacon, convencido de que la ciencia debía de asumir la misión mundial cristiana, se ha cumplido de manera no cristiana pero de modo tal que el optimismo de otros tiempos ha sido sustituido por el fatalismo del progreso” (Löwith, 1998: 345). Löwith está convencido de que mientras no revisemos toda nuestra relación con el mundo, con la vida y con el tiempo y, además, persistamos en suponer (en consonancia con la historia bíblica de la creación y con los fundadores cristianos de las ciencias modernas) que el mundo natural es para el hombre, no puede preverse cambio alguno en el dilema del progreso.

Por lo que podemos observar, no deja de sorprender el hecho de que una expresión de Ortega y Gasset aún tenga una preeminencia y una vigencia de tan alta estima para nuestras sociedades “ultramodernas”:

la técnica no es en rigor lo primero. Ella va a ingeniarse y a ejecutar la tarea, que es la vida; va a lograr, claro está, en una u otra limitada medida, hacer que el programa humano se realice. Pero ella por sí no define el programa; quiero decir que a la técnica le es prefijada la finalidad que ella debe conseguir. El programa vital es pre-técnico (Ortega y Gasset, 1965: 343).

Entre la antigua y la nueva técnica existe un abismo no sólo de grado, sino que hay una diferencia fundamental de potentes alcances filosóficos. La nueva técnica no va tanto hacia la producción de artefactos que no son producidos por la naturaleza, en cuanto a la “producción sintética” de lo mismo que antes era sólo producido por la naturaleza y es, además, dotado de la misma actividad natural. De tal suerte, se borra cualquier diferencia entre entes naturales y artefactos. La técnica moderna produce entes naturales de manera artificial.

Para fortuna de quienes tenemos como objetivo ir a contracorriente de una visión deshumanizante de la tecnología, al interior de diversas comunidades científicas hay un interés por reflexionar críticamente acerca de un cierto “imperativo tecnológico”, ubicado al interior del programa más amplio del capitalismo global que, en principio o no, en tanto “imperativo” está en posibilidad de tornarse enemigo del hombre. Eric Hobsbawm echa mano de la categoría de “guerra total” para poner de manifiesto que si brutalizar la guerra y desentenderse de la importancia de la pérdida de vidas humanas (más otros costes) a niveles nunca antes vistos no importaba en la conflagración, ¿por qué iba a importar eso en la política?, ¿por qué importaría en la ciencia? Todos los Estados en conflicto bélico confían en la tecnología. La utilización del Ziklon B en los campos de exterminio nazis, durante la Segunda Guerra, es por todos conocida, así como el empleo de armas de exterminio en masa en Hiroshima y Nagasaki, por parte de los norteamericanos.

A decir del mismo Hobsbawm, la única secuela de tales actos fue poner en cínico relieve un repudio oficial hacia el humanitarismo en la forma de hacer la guerra. El autor británico refiere que, a diferencia de otras guerras anteriores impulsadas por motivos limitados y concretos, las dos Guerras persiguieron objetivos ilimitados. En la época de industrialización de las conflagraciones, se produjo la fusión de la política y la economía. La competencia política internacional se fundamentó en el crecimiento y la competitividad de la economía: su rasgo característico fue que no tenía límites. “Las «fronteras naturales» de la Standard Oil, el Deutsche Bank o de la Beers Diamond Corporation se situaban en el confín del universo, o más bien en los límites de su capacidad de expansionarse” (Hobsbawm, 1998: 38). De lo que se trató en ambas guerras se resume en una sola frase: era el todo o nada, y la ciencia aplicada acreditó su utilidad en las industrias de la matanza y la propaganda en el mundo todo.

EL HOMBRE NO ESTÁ LLAMADO A SER LA MÁS BAJA DE LAS BESTIAS

Para traer al debate la teoría que da cuenta de la miseria humana, en sentido analógico con la historia, he recurrido a Hobsbawm y a Löwith, sobre todo cuando este último pensador alude al hecho de que sólo el ser humano es aquel que, cultivando su naturaleza, se cultiva a sí mismo. Sin embargo, dice al autor, una persona biológicamente adulta no es de suyo una persona plenamente madura y desarrollada. El grueso de las personas serán durante toda su vida unos niños adultos y, de esa manera, siempre existirán como seres inmaduros e infantiles. La fatalidad del progreso, de la cual se habló arriba, inicia con el entendimiento de que el progreso en la evolución individual de cada uno de los seres humanos y, como consecuencia de esto, el progreso en los cambios generales de la historia humana, no muestran una culminación natural. Lo anterior quiere decir que el hombre nunca llega a la “meta” y a pesar de que siempre avanza, no vislumbra (ni de lejos) el final.

Dado que en la era moderna toda capacidad humana se encuentra sometida a progresar, se trazan “ciertos progresos aislados” en plural, los cuales no están fundamentados en una fe en el progreso ni son ilusiones, son fenómenos de la historia humana. “No quieren decir que la historia como tal y en su totalidad sea un avance continuo en el sentido de un progreso en singular que apunta a un objetivo” (Löwith, 1998: 334). Precisamente, a partir de la minoría de edad que acusan aún hoy la mayor parte de los seres humanos, todos los nuevos logros técnicos traen consigo nuevos males y peligros. En tanto impere una visión del futuro, la cual obedece a un cumplimiento indeterminado, seguirá vigente la tesis que afirma cómo la muerte es el límite absoluto de todos los seres mortales.

El progreso como *summum bonum* no puede alcanzar cabalmente su clímax en otra era histórica más que en la “era del perfecto absurdo”, en la cual vivimos desde hace cerca de cinco siglos (datar con exactitud este acontecimiento, como muchos otros hechos,

significaría errar cualquier pretensión de análisis filosófico e histórico serio). Al interior del ámbito que va de la educación a la economía, el progreso no se ve como una ideología caduca ni como una ilusión, más bien se le observa como un hecho histórico de “primerísima categoría”:

En el siglo XIX, tras la estela de Hegel y de Marx, las ciencias de la historia se consideraron más comprensivas y fundamentales que las naturales; este «materialismo histórico» o idealismo, en general, historicismo, se basa en la experiencia de la revolución francesa, es decir, en la experiencia de que el ser humano «se puede situar sobre la cabeza» y transformar el mundo según su voluntad (Löwith, 1998: 340).

El problema, la fatalidad, tal como lo señala Löwith, es que este desarrollo progresivo reside en aquello que en apariencia lo justifica, esto es, su enorme éxito. No es gratuito el que de la cinética de los gases se haya llegado a la máquina de vapor y de la teoría cuántica haya derivado la fisión del átomo. Estas revoluciones cubren la tierra con un “supermundo técnico de instalaciones industriales” y “comunicaciones”. Producto de los grandes éxitos del progreso científico, como se ha dicho antes, el lugar del teólogo lo ocupa hoy el físico. En una sola generación, equivalente al periodo histórico de las dos Guerras mundiales, se ha conmocionado la seguridad que en sí misma caracterizaba a la fe en el progreso de los siglos XVIII y XIX. Derivado de lo anterior, se ha logrado claridad en la conciencia de que en medio de la planificación racional y la transparencia, propias del supermundo técnico, se desencadenan “ciertos procesos inevitables” de regresión a la barbarie humana.

La más notoria afinidad teórica de Löwith con los teóricos críticos que revisaremos, destaca por un diagnóstico negativo de la historia del siglo XX. Según entiende el autor, ubicados al final de nuestra historia, nosotros estamos en un final que denominamos el comienzo de la era atómica; estamos tan liberados en la misma medida en que estamos encadenados por nuestro propio ingenio. Para el autor, la conciencia histórica moderna se caracteriza por vivir totalmente del futuro y, en ese sentido, en un estado de temor y esperanza. Los ataques aéreos de las guerras del siglo XX, como ha demostrado la investigación posterior, fueron totalmente ineficaces y sólo sirvieron para causar bajas entre la población civil y para destruir ciudades históricas. No obstante, la victoria aliada de 1945 fue total y la rendición incondicional. Según narra Hobsbawm, los estados derrotados fueron ocupados totalmente por los vencedores y debido a que no se reconoció ninguna autoridad distinta a la de los ejércitos ocupantes (por lo menos en Alemania y Japón) no se firmó una paz oficial. Cuando terminó la guerra resultó más fácil reconstruir los edificios que las vidas de los seres humanos.

En la nueva era industrial e impersonal de la guerra, se convirtió a la muerte y a la mutilación en consecuencias remotas de hechos tan simples como apretar botones o levantar palancas. La tecnología hizo invisibles a sus víctimas. Delante de las ametralladoras no había hombres sino estadísticas, y ni siquiera estadísticas reales sino hipotéticas. Debajo de los aviones bombarderos no había personas a punto de ser quemadas o desmembradas, sino simples blancos. De esa manera, Hobsbawm observa que las mayores crueldades del siglo pasado fueron las crueldades impersonales de la decisión remota, de la sistematicidad y de la rutina, de forma especial cuando podían ser justificadas como “necesidades operativas”. En suma, la catástrofe humana que desencadenó la Segunda Guerra mundial es, sin lugar a dudas, la mayor de la historia, hasta el momento.

Un rasgo en común que encontramos entre los autores revisados aquí es su convicción de que la catástrofe pudo haberse evitado. Si la historia es un proceso abierto, es porque se presenta como la posibilidad que abarca innumerables posibilidades. La técnica al servicio de intereses económicos y políticos monopólicos no es la única expresión de la técnica humanamente concebible. La administración total de la vida, los Estados totalitarios y su

final erupción en forma de misiles, armas químicas y bombas nucleares no anulan la vigencia de un planteamiento que exija la justicia de las víctimas de ayer y de hoy. El hombre no está llamado a ser la más baja de las bestias y siempre habrá seres reflexivos quienes vean a la cultura como algo sumamente importante en virtud de que ella concede esa cierta “visión” alternativa, esa claridad ante la avasalladora realidad y la obstrucción cotidiana que hemos padecido por la tecnocracia con tanta frecuencia en nuestra historia.

INDUSTRIA CULTURAL O INDUSTRIAS CULTURALES: HISTORIA Y CRÍTICA DE LA CULTURA COMO INDUSTRIA DE CONSUMO A ESCALA GLOBAL

Originalmente la idea de dismantelar el mito de la historia como progreso infinito fue de Walter Benjamin. Sus “Tesis sobre el concepto de historia” insuflaron toda su esencia al multicitado libro *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* de Adorno y Horkheimer. Para Michael Löwy, el verdadero alcance que tuvo la “Tesis VII” de Benjamin, radicó en establecer que la alta cultura no pudo haber existido en su forma histórica sin el trabajo anónimo de sus productores directos (esclavos, campesinos u obreros) excluidos del goce de los bienes culturales. Para el filósofo y crítico cultural berlinés, dichos bienes son documentos de barbarie dado que nacieron de la injusticia de clase, de la opresión social y política y de la desigualdad. Su transmisión se realizó por medio de guerras y masacres y, a decir del mismo autor, todo lo que hoy denominamos “herencia cultural” pasó de Grecia a Roma y luego a la Iglesia, para caer en manos de la burguesía, desde el Renacimiento hasta nuestros días. La élite dominante, en todos los casos (y México no ha sido la excepción), se apropió, mediante la conquista u otros medios bárbaros, de la cultura que le precedió y la incorporó a su sistema de dominación social e ideológica. De esa forma, cultura y tradición se convirtieron en instrumentos de las clases dominantes. Para Benjamin, el origen de la empatía que se identificó con el cortejo del dominador está en la *acedia*: la pereza del corazón, la melancolía o el sentimiento melancólico de la omnipotencia, de la fatalidad, que despoja de todo valor a las actividades humanas y lleva al total sometimiento al orden de cosas existente. El melancólico, por excelencia, es el cortesano y su elemento es la traición porque su sumisión al destino lo induce a unirse siempre al campo del vencedor.

El equivalente moderno del cortesano barroco es el escritor conformista. También este personaje escoge en todo momento la identificación objetiva con el cortejo a los poderosos. Parte de las afinidades teóricas de Benjamin con Adorno y Horkheimer estriba en que los tres se pronunciaron contra un historicismo servil. Benjamin llamó a “cepillar la historia a contrapelo” inspirado, según Löwy, en Nietzsche. Para Nietzsche el diablo es el verdadero amo del éxito y el progreso. En el científico social la virtud consiste en la oposición a la tiranía de lo real, en “nadar contra las olas de la historia” y saber luchar contra ellas. Benjamin compartió y se inspiró en tales sentimientos, pero a diferencia de Nietzsche, que habló en nombre del héroe y el Superhombre, su propuesta fue solidaria con quienes cayeron bajo las ruedas de esos majestuosos carruajes denominados Civilización, Progreso y Modernidad. Cepillar a contrapelo la historia señala la negativa a unirse, de una forma u otra, al cortejo triunfal que aún hoy sigue pisando los cuerpos de quienes están en tierra.

Para Löwy, la tesis benjaminiana tiene una doble significación: una histórica y una política. La significación histórica señala que se trata de ir a contracorriente de la versión oficial, oponiéndole la tradición de los vencidos. La significación política refiere que la revolución no se producirá debido al curso natural de las cosas, sino que habrá de luchar contra la corriente, pues librada a sí misma (o acariciada en el sentido del pelo), la historia sólo producirá nuevas guerras hipertecnologizadas, nuevas catástrofes y nuevas y más sofisticadas formas de barbarie y opresión. Ejemplos de monumentos de cultura que, al mismo tiempo y de manera indisoluble, son monumentos de barbarie que celebran la guerra y la masacre, son los arcos del triunfo. Benjamin tuvo un profundo interés por este

tipo de arquitectura, por su origen en la antigua Roma y por su función ideológica. La dialéctica entre cultura y barbarie puede ser válida también para muchas obras prestigiosas producidas por la “anónima faena” de las clases oprimidas. Otros ejemplos son las pirámides de Egipto (erigidas por esclavos hebreos) y el palacio de la Ópera (levantado durante el régimen de Napoleón III por los obreros vencidos en junio de 1848). “El desarrollo de la civilización se ha cumplido bajo el signo del verdugo (...). Bajo el signo del verdugo están el trabajo y el goce. Pretender negar esto es ir contra toda ciencia y toda lógica. No es posible deshacerse del terror y conservar la civilización” (Horkheimer y Adorno, 2008: 259).

Pensar que después de la guerra la vida puede continuar “normalmente” y la cultura podrá ser restaurada (como si la restauración no fuera ya negación de la cultura), es para Theodor Adorno un acto idiota. El frankfurtiano trae a la memoria que millones de judíos, intelectuales de izquierda, librepensadores, gitanos, homosexuales, etc., fueron exterminados por los nacionalsocialistas y ello fue sólo el interludio de la verdadera catástrofe. La obra de Adorno, de Benjamin y de Horkheimer fue una negación crítica de la visión racionalista, idealista y progresiva de la historia. La tarea que Benjamin reconoció como la más vigente, dicho de otro modo, dismantelar el mito de la historia como progreso *ad infinitum*, fue presentada en 1940 como notas escritas en hojas sueltas, en papeles de muy distintos formatos, incluso en bordes de diarios y revistas. Benjamin optó por el suicidio antes de ser aprendido por la policía de Hitler. Adorno pregunta: ¿cabe imaginarse que lo acontecido en Europa no tenga consecuencias; que la cantidad de los sacrificios no se convierta en una nueva cualidad de la sociedad entera, es decir, en barbarie?

Los frankfurtianos aseguran que en la sociedad de masas el individuo es estandarizado tanto como sus modos de producción, en ese sentido, la pseudoindividualidad domina en todas partes, incluidas la improvisación en el jazz y la personalidad “original” en el cine. El sujeto individual de los administradores tiende a convertirse en un “yo encogido”, es prisionero de un presente que se desvanece y olvida las funciones individuales que antes le permitieron mejorar su posición en la realidad e ir más allá; estas funciones las asumen las “grandes fuerzas económicas y sociales de la era. El futuro del individuo depende cada vez menos de su propia previsión y cada vez más de las luchas nacionales e internacionales entre los colosos del poder. Al igual que las obras de arte, la individualidad pierde su base económica” (Horkheimer, 2002: 152). Así, bajo el imperio del mercado se mantiene al sentido de la vista fuera de la “actualidad” a fin de liberar personalidades contradictorias y decadentes. El trabajo de las clases productoras no sólo resulta ser alienante por su naturaleza capitalista sino que, también en situaciones diarias como los goces sonoros o visuales, la explotación se recrea en forma de deseos que la industria cultural atesta con series de satisfacción-represión. “El valor de uso del arte, su ser, es para ellos [los tecnócratas] un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que ellos confunden con la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que son capaces de disfrutar” (Horkheimer y Adorno, 2008: 203).

Frente a la perspectiva que escamotea lo espiritual en el arte, como simple producto de la industria de consumo, Adorno muestra que el arte es en sí mismo crítica y a todas luces esta crítica no puede desprenderse. En cuanto actividad dentro del conjunto social, la creación no se trata de lo prerracional o lo irracional (por eso fracasaron las corrientes artísticas sólo racionalistas o sólo irracionales). Con la industria cultural se erradica lo propio del goce estético y se borran las similitudes entre arte dependiente e ideología:

la industria cultural está modelada según la regresión mimética, conforme a la manipulación de impulsos imitativos represivos. Para ello se sirve del método el cual consiste en anticipar en los espectadores la imitación que de ella hacen, haciéndose aparecer como ya existente el acuerdo que se propone producir (...). Su producto no es ningún estímulo, sino un modelo de formas de reacción ante un estímulo no existente (Adorno, 2001: 220).

El mismo Adorno piensa en Arnold Schönberg, Alban Berg y en Anton Webern cuando afirma que en el proceso de reflexión, a partir de realidades sensoriales y procedimientos miméticos, tanto un pensador como un artista transforman la materia para descubrirla como verdad en un contexto social.

Benjamin, influenciado fuertemente por el teatro épico de Brecht, relacionó el mimetismo con la praxis política y la necesidad de expropiar los capitales de la industria cinematográfica donde la música sería música militante de izquierda. El futuro del cine, como el de la producción literaria, al parecer del pensador berlinés, está en el interés “originario y justificado” de las masas, es decir, el autoconocimiento y el conocimiento de la propia clase. Lambert Zuidervaat menciona que Benjamin esperó una transformación en las relaciones de producción literaria, acompañada de una transformación en las relaciones económicas de producción. En consonancia con el berlinés, Adorno observó un problema central en el despliegue de una descripción de la relación entre el arte como producción y el arte como ideología. Pero lejos del planteamiento benjaminiano (que encuentra una homologación entre el carácter artístico y económico de la producción y el consumo), Adorno persiguió tensiones dentro de la obra de arte que dieran expresión a las tensiones en la sociedad como un todo.

“La obra de arte es una mónada de la cual sus tensiones internas expresan el largo proceso socio-histórico” (Zuidervaat, 1994: 71). Más adelante, el autor agrega: “Los productos de la industria cultural son puramente partes inmanentes de la realidad social. Obscurecen la realidad y no llegan a tornarse substancialmente verdad” (Zuidervaat, 1994:80). Podemos observar, en distintos momentos de la reflexión adorniana, cómo el placer se ha convertido en mera retribución del trabajo y, a la inversa, éste es simplemente el precio de la diversión.

Con lo anterior en mente, Adorno no admitió optimismo técnico alguno. Para él, la cultura funge como industria que prefabrica la experiencia. Las ideas y las normas son manufacturadas e impuestas. Es imposible dejar de recordar cómo la música popular norteamericana y las películas de Hollywood dejaban a Adorno, en sus propias palabras, con la impresión de salir de ellas siempre “peor y más estúpido”.

El arte autónomo provoca una extrema concentración [“Que la conciencia mata, es en el arte (que debería ser el testigo principal de esto) un cliché tan estúpido como en cualquier otro sitio. Incluso lo disolvente de la reflexión, su momento crítico, es fértil como autognosis de la obra de arte que aparta o modifica lo insuficiente, lo no formado, lo incoherente (...); al ser la facultad de inventar soluciones en la obra de arte, se puede decir de la fantasía que es el diferencial de la libertad en medio de la determinación” (Adorno, 2004: 233).], suministra una experiencia mediada y de ese modo anticipa al sujeto social de quien el desarrollo conjurará a la liberación. Adorno trata de dejar al descubierto no sólo ‘los caminos en los cuales las condiciones a restricciones del proceso de producción capitalista llegan a ser *introyectados* por aquellos que son sujetos de su poder’, sino también los caminos en donde el arte autónomo critica esas restricciones y esa introyección (Zuidervaat, 1994: 80).

Llegamos a un punto definitorio de la reflexión adorniana en el sentido de una teoría estética de base materialista. Para Adorno, las obras de arte son fetiches desfechizados: donde el fetichismo de los artículos culturales y la dominación en el intercambio prevalezcan, la autonomía posibilita la más crucial resistencia del arte. ¿Pero qué pasa con el aparentemente aséptico concepto de “industrias culturales”? A decir de Albert Breton, las industrias culturales se pueden explicar según un modelo basado en cierta especificación de la oferta y la demanda de productos culturales. “La hipótesis se formula con arreglo a la metodología de la economía neoclásica, en el mismo sentido fundamental en donde se considera que las respuestas de producción (...) son una adaptación a las condiciones de la demanda y su evolución” (Breton, 1982: 46). Más allá de la tipología económica (no social ni

cultural) de los productos culturales, a partir de la cual se puede dar cuenta cómo el autor acusa notorias zonas de nebulosidad, las explicaciones economicistas de Breton abonan a la creencia en las capacidades de un estado adelgazado que funja sólo como “regulador” de un mercado ordenado, como si la crítica de la economía política de Marx nunca hubiera sido planteada y como si todo lo que se ha dicho desde la teoría crítica (y de lo cual aquí sólo se han sintetizado algunos planteamientos) no hubiera de ser tomado en cuenta, sobre todo si pensamos en el hecho de que la terminología de partida es la misma, salvo por las “eses” (aunque, por supuesto, el asunto no son las eses) que Breton incluye al final de una categoría original de Frankfurt.

Los mercados de consumo fomentan la circulación rápida, el acortamiento de la distancia entre el «usar» y el «tirar» (y la posterior eliminación de los residuos), así como la inmediata sustitución de aquellos bienes que ya no son rentables. Todo ello está en contradicción directa con la naturaleza de la creación cultural (Bauman, 2006: 81).

Según explica Zigmunt Bauman, en buena medida inspirado por Adorno, “cultura” no es un término que haya nacido con un propósito descriptivo, más bien en el siglo XIX (un siglo después de haberse acuñado) el concepto fue visto con buenos ojos por los gestores culturales, hombres políticos, autoridades académicas, etc., y se le asoció con la idea de un tipo de conducta humana regular y normativamente regulada que difería de otros tipos gestionados de modo distinto. “La idea de «cultura» nació, pues, como una declaración de *intenciones*” (Bauman, 2006: 73). De esa manera, “cultura” se introdujo en el vocabulario como modo de designar actividades *deliberadas*. Desde inicios de la era Moderna los seres humanos comenzaron a ser vistos como seres maleables y ávidos de una reparación o, por lo menos, de una “mejora”. O lo que es lo mismo, no *nacían*, se *hacían* en la crianza y la cultivación. Se parte, a decir de Bauman, de una aceptación tácita de una relación social desigual, y a pesar de que la inclusión del espíritu objetivo delata un momento administrativo desde el primer momento, cuya tarea es reunir, distribuir, evaluar y organizar, la relación gestores-gestionados es una *rivalidad fraticida*: “ambos bandos persiguen fines opuestos y sólo pueden cohabitar de un modo conflictivo y militante, prestos a la batalla” (Bauman, 2006: 76).

Para Breton, la estabilización y la rentabilidad en la producción de la cultura se orienta cada vez más hacia mercados concretos transnacionales en “muy gran medida” (Breton, 1982: 53), esto es, los contratos entre productores y consumidores deben de apuntar a estabilizar una demanda inestable. De ahí deriva el autor la importancia de “prototipos”, los cuales:

desempeñan el mismo papel o función que las estrellas. No se imponen al público, como tampoco las estrellas, pero si tienen éxito se convierten inevitablemente en modelos para la fabricación de otros productos (...). Del mismo modo que los individuos pueden proteger sus ingresos contra los efectos perniciosos de acontecimientos inciertos al comprar un seguro, así también las empresas pueden proteger sus ingresos al gastar recursos en prototipos, en estrellas, en contratos y en actividades de ‘compra en un mismo sitio’ (Breton, 1982: 57).

Al estilo en que Adorno se expresa de otros cuantificadores, gestores o administradores culturales cabría decir, a propósito de Breton, cómo la exactitud del método empleado se convierte en un fetiche que engaña sobre la irrelevancia de lo que con él se puede elucidar. Parafraseando un aforismo del mismo Adorno, en no pocos escritores-funcionarios es una falta de vergüenza decir “yo soy investigador social”, principalmente cuando se parte de una metodología que es al mismo tiempo atomista y cósmica. Un abordaje que reúna los materiales correctos debe saber hacer justicia a las categorías y a sus autores, así como a sus epígonos y/o críticos, y cuando hablamos en concreto sobre Teoría crítica, debe haber un posicionamiento donde no sólo contraste tesis sino que las ponga en debate y las

examine rigurosamente con las herramientas de la crítica. En todo caso, cabe preguntarse ¿qué sucede con la industria cultural? Pues bien:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocios les sirve de ideología, la cual debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Horkheimer y Adorno, 2006: 166).

Una vez que nos desentendimos de la carga economicista y tecnocrática que el término “industrias culturales” conlleva, cabe destacar cómo el interés de millones de personas en la industria cultural parte de la fascinación generada por la técnica; en la era de la administración total de la vida, la técnica ostenta cierto poder por sobre la sociedad debido a que es el poder de los económicamente más fuertes. Para Adorno y Horkheimer, la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo: los autos, las bombas, la música y el cine mantienen unido el todo social. La radio democrática torna a la población en “oyentes” a fin de entregarlos unilateralmente a los programas de las (en apariencia) diversas emisoras, las cuales producen programas que son en verdad iguales entre sí. La relevancia y actualidad de la noción de industria cultural radica en que hace referencia a una crítica materialista y, como vimos, en su despliegue busca desentenderse del concepto de cultura de masas (y, podemos decir ahora, el de industrias culturales) justo en la época en donde:

El Sinóptico es global por naturaleza; el acto de vigilar libera a los vigilantes de su localidad, los transporta siquiera espiritualmente al ciberespacio, donde la distancia no importa, aunque sus cuerpos permanezcan en su lugar. Ya no tiene importancia si los blancos del Sinóptico, transformados de *vigilados* en *vigilantes*, se desplazan o permanecen *in situ*. Donde quiera que estén y que vayan, pueden conectarse a la red extraterritorial en la que los más contemplan a los menos, y lo hacen. El Panóptico *obliga* a la gente a ocupar un lugar donde se la pudiera vigilar. El Sinóptico no necesita aplicar la coerción: *seduce* a las personas para convertirlas en observadores (Bauman, 2001: 71).

SOBRE LA MÚSICA INDUSTRIAL

Como hemos visto, parte de las patologías de la razón moderna radican en que la industria cultural se apresta a hacerse cargo de la totalidad de la vida cultural de la sociedad. Incluso las manifestaciones que le son divergentes y se le oponen, perduran económica y socialmente sólo bajo el sostén de la misma industria cultural, lo cual constituye una de las más flagrantes contradicciones de la situación social del arte y de la producción, reproducción y genealogía de la vida espiritual y cultural. Cuando hace referencia al fenómeno musical, Adorno plantea que la industria musical actual es la autoalienación perfecta: logra una falsa reconciliación y lo que sería más próximo (la conciencia de las penurias) se transforma en lo insoportablemente extraño. A su vez, lo que sería lo extraño (la maquinaria que martillea a los seres humanos) aparece como lo que no puede dejar de ser lo más próximo.

El “nosotros unidimensional” que se establece por la cultura planificada industrialmente, se convierte en el medio de apresar a los clientes. La música como función social está fuertemente emparentada con el timo y una tramposa promesa de felicidad que se instala en el lugar de la felicidad propiamente...

la ordenada embriaguez de la música consumida ya no tiene nada que ver con el nirvana (...), su función se ha adaptado al comportamiento de aquellos a los que nadie habla; aquellos, como se dice de los pobres, quienes no poseen ningún discurso. La música se convierte en consuelo por el puro pleonismo de que

rompe el silencio (Horkheimer y Adorno, 2006: 226).

La música funcional parodia la idea, propia de la gran música, de diseñar la imagen de la plenitud del tiempo a partir de su propia estructura, del “instante glorioso”, como expresó Beethoven. Hoy el propio pensamiento de un “tiempo de la humanidad” es, más que nunca antes, sobradamente romántico.

La forma de trabajo en la producción industrial masiva es la de la repetición de lo siempre igual. Nada nuevo sucede en absoluto. El tiempo dedicado a la siesta se consume en la reproducción de la fuerza de trabajo. La música funcional tiene el fin de educar a los seres humanos en el consentimiento y, de esa forma, sirve al *statu quo* que únicamente podrían cambiar quienes en lugar de corroborarse a sí mismos y al mundo como tautología, reflexionaran críticamente sobre sí mismos y su propio mundo. Si en la música consumida se puede advertir que ningún camino nos saca de la inmanencia total de la sociedad, sólo pueden oponérsele modelos dispersos de cierta relación con la música, una música que sea diferente.

A propósito del compositor que definió el perfil de la Segunda Escuela de Viena, es decir, Arnold Schönberg, Adorno menciona que su grandeza radica en hacer que el material sonoro hable. Para Adorno, piezas como “Noche transfigurada” o “Espera” reivindican con facilidad el título de lo nunca escuchado. Adorno siempre consideró que la música compuesta en la época de la Revolución Francesa, como la de Beethoven, fue la música de la plenitud de lo humano, como en la filosofía y la literatura lo fueron Kant, Hegel, Schiller y Goethe. La constelación histórica es muy distinta en la experiencia de Beethoven y en la de Schönberg. Para Adorno, el primero compuso en la cúspide del desarrollo de la humanidad; el segundo, en la época de la angustia, la desesperanza, el miedo, lo crudo y convulso de los totalitarismos. La música de Beethoven habla por todos. La de Schönberg dice lo que ya nadie se atreve a expresar.

Adorno menciona que el problema de la música en la actualidad, pero el cual por mucho tiempo ha permanecido sin ser resuelto (pues no hay estudios que nos digan con toda certeza cómo era la recepción de la música en la época del Clasicismo o del Romanticismo), es que precisamente las relaciones de producción encadenan a las fuerzas productivas siempre que pueden. Esto es, el capitalismo se antepone a los compositores, a las técnicas, a los aparatos de reproducción mecánica, a los intérpretes y a los artistas. Por eso, nos dice el frankfurtiano, Schönberg nunca se interesó en la venta de su música y Alban Berg se censuró a sí mismo ante el éxito. El problema de la música artística en la era de las sociedades industriales es que está sesgada de inicio por la producción mercantil y ocupa, sin más, su sitio como cualquier otro artículo de consumo y engaño de masas (como el jabón, la pasta dentífrica o los títulos en algunas universidades) valuado por la industria cultural.

En su momento, Beethoven vio la posibilidad de emancipación de la voluntad humana. En 1784 fue publicado el ensayo de Kant donde lanza la pregunta “¿Qué es la ilustración?” El filósofo de Königsberg ve en la propia voluntad del hombre la posibilidad de emanciparse de su “culpable incapacidad”, de su “culpable minoría de edad”. Kant llama al hombre a tener el valor de hacer uso de su *propia* razón, ya que la emancipación sólo podrá realizarse por medio de ésta. En una aritmética, sencilla en apariencia, Kant menciona que el libre pensar del hombre lo hace cada vez más capaz de la *libertad de obrar*. Como vimos, el pionero en la consecución de esta idea en el terreno musical fue Beethoven. Esto mismo es señalado por Adorno, quien explica cómo el subjetivismo que se advierte en la música de Beethoven actúa en un sentido kantiano, en otras palabras, no destruye la forma, sino que crea una forma original. El autor de Frankfurt recuerda la *Filosofía de la historia* de Kant, donde la emancipación de la voluntad humana desembocará, como se ha mencionado, finalmente en la libertad del obrar del ser humano ilustrado.

Contrario a la obra de los grandes compositores de la época de la Ilustración, cuando habla de la música ligera, la música popular, la música jazz o la música de la industria de consumo masivo, en Adorno se impele una crítica emancipatoria, de tal forma que hace necesariamente una constelación de desdén profundo con afanes tales, que pareciera pretender superar de una vez y para siempre a la música-mercancía con el sólo efecto de sus palabras. La certeza de que todo podría ser de otra forma está signada en lo categórico de su escritura. La culpable minoría de edad no es un estado natural de la humanidad y la música se encuentra en el frente de esta lucha filosófica, social y política.

¿Y QUÉ SE OBSERVA EN LA ÉPOCA DE LA MODERNIDAD REFLEXIVA?

“La cultura popular es uno de los pocos espacios que, en la propia percepción de los jóvenes les pertenece, y participa activamente en la construcción de su identidad” (Murduchowicz, 2008: 119). La cita anterior nos plantea problemas sumamente complejos. Si antes la cultura estaba definida por las tradiciones, hoy se le define como un espacio de libertad (en el sentido del nuevo liberalismo económico) el cual protege a grupos determinados de individuos y como el terreno en donde se afirma la capacidad interhumana de vivir juntos, iguales pero diferentes. Si nuestra vida, como asevera Ulrich Beck, es una vida radicalizada, “vivir nuestra propia vida quiere decir, por consiguiente, vivir en las condiciones de la democracia radicalizada para la que muchos conceptos y fórmulas de la primera modernidad se han quedado insuficientes (...). La gente está mejor preparada para el futuro que las instituciones sociales y sus representantes” (Beck, 2001: 242). Precisamente, la «modernidad reflexiva», como tercera fase de la modernidad (la segunda fase va de la reconstrucción del mundo en el periodo de post-guerra a la década de los ochenta), da cuenta del dramatismo de las transformaciones de los fundamentos de la sociedad, designada por el autor como *sociedad del riesgo mundial*. Beck sostiene que esta nueva fase del proyecto de la modernidad no es otra cosa que la aceptación de una vida humana, la cual no está afinada en un “tono puro”:

se produce el retorno de la incertidumbre, no sólo en el sentido de perder la confianza en que las instituciones clave del mundo industrializado –economía, derecho y política– estén en condiciones de contener y controlar las consecuencias amenazadoras que ellas engendran con los instrumentos a su disposición; sino también en el sentido de que –de manera transversal a las clases de ingresos– las biografías del bienestar se conviertan en biografías de riesgo, que pierdan la seguridad material futura y la identidad social (Beck, 2006: 21).

Si cabe hacer una analogía entre esta caracterización de modernidad con la de “modernidad líquida”, de Bauman, se debería señalar que en ambas se trata de una era que ha perdido confianza en sí misma y, de igual manera, la valentía para imaginar y esbozar nuevos modelos de perfección en los cuales ninguna mejora es necesaria ni posible, a riesgo de que cualquier cambio sólo pueda ser para peor. Para bien o para mal, como se dijo arriba, existe una lucha fratricida entre los gestores culturales y los creadores de cultura. Estos últimos se pueden sentir molestos por la intervención de los primeros, quienes, como en el caso de Albert Breton, insisten en medir la actuación cultural conforme a criterios extrínsecos, ajenos al flujo de la creatividad cultural, y en usar el poder y los recursos que ostentan a fin de asegurarse la obediencia a las normas que ellos mismos fijan. A decir de Bauman, el retraimiento respecto de la política y de los asuntos públicos ha terminado por convertirse en la actitud básica del individuo moderno, quien al verse alienado del mundo, simplemente se revela en el ámbito privado y en la intimidad de los encuentros cara a cara.

Es a esa privacidad recientemente adquirida e impuesta y a la «intimidad de los encuentros cara a cara» (...) a las que sirve el mercado de consumo, al promover con ello la contingencia universal de la vida de consumo en la que

dicho mercado florece, y al sacar partido así tanto de la fluidez de las ubicaciones sociales y la precariedad de los lazos humanos como del controvertido, inestable e impredecible estatus de los derechos, las obligaciones y los compromisos individuales, y de un presente que se sitúa más allá del alcance de sus ciudadanos y de un futuro obstinado e incurablemente opaco y oscuro. Presionados y víctimas de la impotencia (aunque mostrando escasa resistencia a todo ello), los gobiernos estatales y sus gestores abandonan las ambiciones de regulación normativa de las que en tiempos [pretéritos] habían sido acusados por Adorno y otros críticos de la «sociedad de masas plenamente administrada», entonces emergente, situándose ahora en un «estado agéntico» y al asumir el rol de «intermediarios honestos» de las necesidades del mercado (léase: de unas presiones irresistibles) (Bauman, 2006: 80-81).

Estos intermediarios, u hombres de la administración, deciden desde el escritorio y estrangulan la espontaneidad de la creación cultural. Afirmaciones pseudodemocráticas como las de Breton parecen rozar posturas de odio hacia la libertad creativa e intelectual.

La política cultural que no es socialmente ingenua ha de analizar esta cuestión sin miedo a la amonestación de las mayorías. Ciertamente que la contradicción entre el orden democrático y la conciencia de hecho de los que a través de las relaciones siguen retenidos en la minoría de edad, no puede eliminarse con una simple política cultural. Pero la democracia representativa, a la que a la postre deben también su legitimación los expertos en la administración de asuntos culturales, tolera una cierta compensación; permite impedir maniobras que sirven a la barbarie, al corromper la idea de la cualidad objetiva mediante la apelación taimada a la *volonté de tous* (Adorno, 2004: 134-135).

Para Adorno, la irracionalidad expresada en la independización de la administración respecto de la sociedad funge como una especie de refugio para aquello que no nace de la cultura misma. Con toda claridad, los expertos de la administración corren independientes a cualquier crítica del poder, pero a la par del espíritu de la sociedad de consumo identificada plenamente con el mundo administrado.

Cuando la conciencia espontánea aún no ha terminado de ser “clasificada” del todo, puede cambiar continuamente la función de las instituciones en las que se expresa.

Por de pronto, dentro del ordenamiento liberal-democrático, el individuo tiene espacio suficiente para contribuir también un poco, en el seno de la institución y con su ayuda, a la corrección de ésta. Quien se sirve de los medios de la administración y de las instituciones de un modo imperturbable, críticamente consciente, puede siempre realizar algo de lo que sería distinto de la simple cultura administrada (Adorno, 2004: 136).

Gracias a la lectura de Bauman, podemos dar cuenta de la existencia de una clara postura crítica, marxista, por supuesto, pero también liberal (en su sentido político) en el filósofo de Frankfurt. Incluso, según afirma el autor de *Vida líquida*, son cada vez más los estudiosos de la Teoría crítica que destacan una versión completamente distinta del papel de Adorno y Horkheimer en la Alemania de la posguerra.

Dicha versión alternativa habla de una larga marcha de estos teóricos a través de las instituciones, de su esfuerzo resuelto, metódico y sistemático para desplegar su prestigio y su autoridad en la tarea de sacar a las instituciones académicas, y el ambiente intelectual en general, de su aletargamiento conservador y de hacerlos cada vez más receptivos al pensamiento crítico, y a las empresas a largo plazo que la teoría crítica pone en la mesa de discusión:

la figura en la que hoy se concreta la emancipación, la cual no podemos dar sin más por supuesta, dado que más bien habría que conseguirla en todos, y

verdaderamente en todos los puntos de nuestra vida, consiste (como única concreción real, pues, de la emancipación) en que las personas quienes creen necesario caminar en ese sentido influyan del modo más enérgico para que la educación sea una educación para la contradicción y la resistencia (Adorno, 1998: 125).

Adorno tuvo en mente la posibilidad de proyectar películas comerciales en los cursos de las distintas escuelas para luego mostrar a los estudiantes, sin más, la clase de patraña con que han tenido que enfrentarse; haciéndoles ver hasta qué punto se explotan en ellos sus carencias afectivas y, de esa manera, mostrarles lo falaz de todo ello. La tentativa adorniana apunta a desentrañar claramente las problemáticas sociales y, además, a plantear alternativas serias por despertar a la consciencia en el hecho de que los seres humanos son siempre engañados, pues, según entiende, el mecanismo de la culpable minoría de edad es hoy el del mundo que quiere ser engañado a escala planetaria. La tarea de una crítica materialista es la de hacer, de forma paulatina, que todos lleguen a ser conscientes de estos nexos, porque ninguna democracia normal puede oponerse explícitamente a una ilustración de este tipo.

Cabe preguntarse: ¿la propuesta de Adorno y Horkheimer tuvo una auténtica resonancia en su país natal? Axel Honneth afirma:

cuando Horkheimer y Adorno acuñaron el concepto de "industria cultural" para criticar diversos procesos de comercialización y mercantilización del sector cultural, no podían sospechar que ponían en marcha un proceso de aprendizaje cultural en Alemania, después de todo, ya ha llevado a una demanda de calidad de la radio y la televisión mayor que en casi todos los demás países (Honneth, 2009: 207).

Lo anterior quiere decir que un crítico social (del tipo de Adorno, de Benjamin o de Horkheimer) puede contribuir al cambio paulatino del estado de una sociedad. Si al principio la idea de una industria cultural sólo tuvo resonancia en un pequeño grupo de intelectuales, por la incomodidad y la dificultad que el contenido de la *Dialéctica de la Ilustración* generaba en el público lector, posteriormente la crítica cultural de Adorno y Horkheimer generó un sentido más agudo en torno de los peligros inherentes a la filtración de imperativos del mercado y criterios de rentabilidad en la vida cultural. En adelante, por las vías invisibles de la comunicación cultural la fórmula se abrió camino hacia un público más amplio que en principio pudo tener conciencia de la procedencia teórica del planteamiento, pero, en todo caso, generó mayores reservas respecto de las tendencias económicas que han amenazado los estándares culturales de las producciones radiofónicas, televisivas y editoriales. A decir de Honneth, el cambio de orientación que los teóricos críticos (incluido él mismo) promueven de manera subcutánea, en el siglo XXI es de una persistencia y duración incomparablemente mayor de lo que jamás podrían lograr los posicionamientos pseudo-intelectuales, cortesanos y llenos de acedia de hoy en día.

Sin embargo, no podemos echar las campanas al vuelo ni caer en optimismos ligeros. La politización de la sociedad tras la democratización cultural no se traduce necesariamente en una activación de la política institucional. "Ni siquiera todo lo que se dice de una «red de redes» puede ocultar el hecho de que la estructura política de la sociedad, cada vez más fragmentada –la cual se manifiesta en la individuación del comportamiento político–, debilita las posibilidades de movilización y dirección intencional en las sociedades políticas" (Beck, 2001: 244). Para Beck, la imaginación y la acción política se enfrentan a desafíos nunca antes vistos. Habría que pensar más bien en las reformas radicales que merman la configuración de un Estado social y que, eventualmente, pueden dar una nueva base a nuestras relaciones con la inseguridad económica y ambiental en momentos donde los procesos de individuación socavan las condiciones sociales y estructurales para el consenso político y, además, la sociedad y el ámbito público se componen por espacios,

contradictorios al mismo tiempo, individualizados, pero también abiertos a nuevas formas de solidaridad.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (2008). "Anton von Webern" en *Escritos musicales IV*. Madrid. Akal.
- Adorno, T. (2004). "Cultura y administración" en *Escritos sociológicos I*. Madrid. Akal.
- Adorno, T. (1998). *Educación para la emancipación*. Madrid. Morata.
- Adorno, T. (2001). *Mínima moralía*. Madrid. Taurus.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid. Akal.
- Bauman, Z. (2001). *La globalización. Consecuencias humanas*. México. FCE.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Barcelona. Paidós.
- Beck, U. (2006). *Hijos de la libertad*. México. FCE.
- Beck, U. (2001). "Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individuación, globalización y política" en *En el límite. La vida en el capitalismo global*. Barcelona. Tusquets.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Ítaca.
- Berman, M. (2008). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México. Siglo XXI.
- Breton, A. (1982). "Introducción a una economía de la cultura: un enfoque liberal" en *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México. FCE-UNESCO.
- Echeverría, B. (2005). *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México. UNAM-FFyL-Era.
- Goethe, J. W. (2007). *Fausto*. Madrid. Cátedra.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires. Crítica.
- Honneth, A. (2009). *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría crítica*. Madrid. Katz.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid. Trotta.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Trotta.
- Löwith, K. (1998). *El hombre en el centro de la historia*. Barcelona. Herder.
- Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires. FCE.
- Murdochowicz, R. (2008). *La generación multimedia. Significados y prácticas culturales de los jóvenes*. Buenos Aires. Paidós.

Ortega y Gasset, J. (1965). *Meditación de la técnica*. Madrid. Espasa-Calpe.

Zuidervaat, L. (1994). "Society's social antithesis" en *Adorno's Aesthetic Theory. The redemption of Illusion*. Cambridge. Cambridge University Press.