

HERMENÉUTICA, POLÍTICA Y CULTURA DE MASAS.

PARA UN CONTRASTE ENTRE W. BENJAMIN Y T. W. ADORNO

José Manuel Romero Cuevas
Institut für Sozialforschung - Frankfurt

A la hora de efectuar una aproximación a la divergencia entre los planteamientos teóricos de Benjamin y Adorno, el estudioso cuenta con la ventaja de que resultan asequibles los materiales que documentan el debate que los enfrentó de hecho, durante los años 30. Este material está constituido sobre todo por el intercambio epistolar de ese periodo, pero también es rastreable en determinados escritos de Adorno de esa época (y posteriores). El sentido de esta discusión es complejo en tanto que Adorno (que siempre asumió la posición ofensiva)¹ no es un crítico externo del proyecto intelectual del Benjamin materialista. Desde finales de los años 20 Adorno asumió como propias algunas de las líneas filosóficas fundamentales que estructuraban el proyecto del *Passagen-arbeit*, tal como Benjamin lo expuso en unas conversaciones que tuvieron lugar en un encuentro amistoso con Horkheimer, Adorno y Asja Lacis la amiga de Benjamin, en Königstein, cerca de Frankfurt, en 1929.² Curiosamente, la discusión surge al pretender adoptar Adorno la posición de defensa de esta primera formulación del proyecto de los Pasajes frente al tipo de realización concreta que del mismo habría llevado a cabo su autor en los años 30. Adorno parece situarse como portavoz y defensor del proyecto originario de Benjamin frente al presunto desviacionismo de éste.

En la correspondencia de los años 30, las críticas de Adorno a Benjamin tienen tres momentos diferentes que corresponden a la discusión de diversos materiales de éste último: el primer *Exposé* del *Passagen-Werk*, de 1935; texto, finalmente no publicado en la revista del *Institut*, “El París

del Segundo Imperio en Baudelaire”, de 1938 (que forma parte del universo temático de aquella obra); y el artículo sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, de 1936. La primera de estas críticas apunta a la concepción inicial de la imagen dialéctica de Benjamin y permite poner de manifiesto la divergencia entre sus concepciones del análisis histórico y del estatuto de lo mesiánico y lo utópico. La segunda se dirige contra los déficits de la teoría y la práctica de la interpretación de Benjamin y les contrapone un modelo de interpretación dialéctica que será retomado en los últimos textos sociológicos de Adorno. La última de ellas posibilita reconstruir el contraste entre sus diferentes concepciones del significado político de los productos culturales y de la praxis artística en la cultura de masas del capitalismo tardío.

1. Historia y redención

La crítica de Adorno a la noción de imagen dialéctica del *Exposé* de 1935 apunta a lo que considera su carácter no dialéctico, el cual se manifiesta en la cita que Benjamin elige como encabezamiento para uno de los apartados del *Exposé*: “Chaque époque rêve la suivante.” Esta idea sería central en el proyecto de Benjamin:

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son imágenes de deseo, y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social. Además, sobresale en estas imágenes de deseo el empeño insistente en distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado más reciente. Estas tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo pasado originario [*das Urvergangne*]. En el sueño en que a cada época se le presenta en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la historia originaria [*Urgeschichte*], es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.³

Adorno leyó este texto en conjunción con otro lugar del *Exposé* conocido por su dificultad:

Pero lo moderno cita siempre la historia originaria. Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las relaciones sociales y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación gráfica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en detención. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una imagen onírica. Una imagen tal expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche.⁴

Adorno interpretó que en el *Exposé* Benjamin identificaba imagen del deseo, imagen onírica e imagen dialéctica,⁵ con lo cual es concebida como mero contenido de la conciencia colectiva, que remitiría “linealmente” a un futuro entendido como utopía.⁶ De esta forma, Benjamin pretendería entender globalmente la época a partir del sujeto colectivo y de ese contenido de conciencia.⁷ Este concepto de imagen dialéctica es calificado por Adorno como *inmanente* en contraposición con su concepción como *modelo*, coincidente supuestamente con la concepción —presente en el proyecto inicial de los Pasajes— expuesta por Benjamin en Königstein (C, 113-4).⁸

La tesis de Adorno es que Benjamin entiende la imagen dialéctica como el modo en que la colectividad percibe el carácter de fetiche de la mercancía. En la imagen dialéctica la colectividad reproduciría el fetichismo de la mercancía en su inconsciente como *sueño*. La objeción de Adorno a esta concepción inmanente de la imagen dialéctica se concreta en la afirmación de que sólo permite iluminar los elementos utópicos de la conciencia de una época, pero no su cara opuesta, en este caso, “la imagen del siglo diecinueve como *infierno*” (C, 113). Adorno interpreta así la categoría de imagen dialéctica del *Exposé* (quizá de manera no desacertada) como imagen de deseo o imagen onírica mediante la que el imaginario colectivo, conmovido por un avance tecnológico en el ámbito de la producción industrial, ilumina tales avances con un sentido utópico al vincularlos a lo pasado originario caracterizado inconscientemente con la idea de la no-existencia de clases y de una relación no dominante con la naturaleza. Sintetizando la crítica de Adorno, sostiene Tiedemann:

La psicologización de la imagen dialéctica retrocede al mismo tiempo hacia la filosofía romántico-reaccionaria, según la cual la edad de oro se ubica en el comienzo; en la que se identifican utopía y mito.⁹

Adorno acentúa la diferencia de su posición con la de Benjamin en su concepción de lo arcaico o lo histórico originario. Para Adorno, lo arcaico no es otra cosa que el nombre adecuado de lo más nuevo, en tanto que este último está marcado por el acaecer temporal moderno como lo siempre igual. Lo más nuevo es lo arcaico, pues su reiterada pretensión de novedad sólo es capaz de reproducir lo siempre igual (de esta manera es pensada por Benjamin la esencia del infierno; ver PW, 1010-1011). Por ello, lo arcaico no puede poseer según Adorno ningún sentido utópico, ya que su retorno en lo moderno es índice del dominio de una temporalidad demoníaca. La objeción de Adorno es que si lo arcaico en la imagen dialéctica recibe un significado utópico, se cancela su papel de contraimagen necesaria de lo moderno y lo nuevo, capaz de iluminar en la época moderna sus aspectos catastróficos. Es la imbricación de lo nuevo y lo arcaico en lo moderno lo que permite constatar el estancamiento histórico que confiere a este último su carácter de eterno retorno, es decir, su carácter de época infernal. Si lo arcaico se concibe como el contenido utópico al que aspira el inconsciente colectivo, la posibilidad de pensar *dialécticamente* lo moderno se pierde (C, 113-7). Esta es la carencia de dialéctica de la noción de imagen dialéctica del *Exposé* de 1935.

Ahora bien, Benjamin no niega realmente la imbricación histórica de lo nuevo y lo siempre igual como signatura de la modernidad (él es precisamente el autor de esta tesis; ver PW, 1023 y 1251). El ensamble de novedad y retorno mítico de lo mismo en la forma de mercancía es central, fundamental, para el proyecto de los Pasajes y también para este *Exposé*. Es su suelo. Lo que caracteriza al posicionamiento de Benjamin es su introducción de la fuerza del deseo del imaginario colectivo, cuyo movimiento se articula en una referencia de lo nuevo a lo histórico originario; tal como es representado en el inconsciente colectivo: utópicamente. Propiamente, la remisión del imaginario colectivo al pasado originario es un intento por su parte de romper esa dialéctica infernal de lo nuevo y lo siempre igual. Pero un intento que se lleva a cabo en el plano onírico en el

que Benjamin sabe que permanece el colectivo moderno: presa de sus fantasmagorías (PW, 77). Por eso, la cuestión no es como sostiene R. Wolin que Benjamin concibiera lo histórico originario como sociedad sin clases, cuyo recuerdo quedaría depositado en el inconsciente colectivo.¹⁰ Para Benjamin lo importante es, en cambio, de cara a su interpretación de los productos del siglo XIX, el *movimiento* que caracteriza al imaginario colectivo, su dinámica de retroceso hacia lo que se representa como lo histórico originario, caracterizado en la conciencia colectiva fantásticamente como sociedad sin clases. Pero en esta interpretación de la dinámica del sueño colectivo no creo que haya compromiso por parte de Benjamin con la corrección o verdad de tal creencia en la existencia de un comunismo primitivo. Lo importante para Benjamin es constatar el movimiento de retorno del imaginario colectivo a lo histórico originario, pues a sus ojos tal movimiento posee un componente utópico innegable.

En todo caso, la crítica de Adorno tiene su fundamento. Su ataque a la noción inmanente de la imagen dialéctica, y su defensa de la misma en tanto que *modelo*, tuvo posiblemente un efecto clarificador en el trabajo de Benjamin. Ciertamente, Adorno tomó como referente de su crítica el propio trabajo anterior de Benjamin. Cuando sostiene que “las imágenes dialécticas, entendidas como modelos, no son productos sociales, sino constelaciones objetivas en las que la situación social se representa a sí misma” (C, 117), parece remitir al libro sobre el *Trauerspiel* y su definición de la idea como constelación, es decir, como interpretación objetiva de los fenómenos.¹¹ En el *Exposé* parece que la imagen dialéctica es expuesta por determinadas realidades del mundo moderno burgués, caracterizadas por una especial ambigüedad en el marco de la experiencia cotidiana y espontánea que la colectividad posee de tales objetos. Esta ambigüedad les confiere un carácter dialéctico que se resolvería en la experiencia de la colectividad en la forma de un vuelco en el que se alcanzaría la unidad de saber no consciente, en estado onírico, que el colectivo posee en su trato con estos objetos, y el estado de despertar colectivo como sujetos histórico-políticos. Posteriormente, Benjamin acentuaría el carácter de constructo de la imagen dialéctica. Siguió considerando como tal al objeto histórico concreto, ahora bien, construido por el historiador materialista al ubicarlo en una determinada constelación de extremos, a partir de

una específica constelación entre el pasado del que procede el objeto, y el presente del historiador que posibilita su desciframiento colectivo.

Hillach propone la existencia de otra discrepancia a nivel fundamental —que está en la base de su confrontación— entre las concepciones de Benjamin y Adorno de la imagen dialéctica. Para Hillach, Adorno considera la imagen dialéctica según el modelo de la concepción benjaminiana de la alegoría, que aprehende lo vivo y orgánico y lo que ostenta el carácter de bella apariencia, pureza ideal o consistencia temporal, desde la perspectiva de su arruinamiento y su carácter percedero, pero sin ser capaz de apropiarse de tales contenidos en una dirección mesiánica. Consecuentemente, la imagen dialéctica, tal como la entiende Adorno, no posibilitaría una redención de los elementos históricos que la integran, sino que se contenta en mostrar lo aparentemente orgánico en su carácter de despojo.¹² Puede sostenerse que Adorno permanece fiel a la concepción de la alegoría del Benjamin del libro sobre el *Trauerspiel*. Tal como Benjamin lo expone en esa obra, las alegorías barrocas configuraban una imagen, una figura, a partir de fragmentos obtenidos de la realidad histórica, articulados según técnicas de montaje, cuya constelación permitía descifrar un significado cognoscitivamente relevante: la caducidad y el desmoronamiento como principios dominantes en la naturaleza y sobre todo en la historia moderna. Como sostiene Jameson, en Benjamin

la alegoría es el modo de expresión dominante de un mundo en el que las cosas han sido completamente separadas por alguna causa respecto del significado, del espíritu, de la existencia humana genuina.¹³

La base teórica del concepto de alegoría de Benjamin sería la tesis del primer Lukács de una disolución en la época moderna de la inmanencia del sentido en los aspectos singulares de la vida, que había caracterizado al universo cultural orgánicamente estructurado propio de la antigüedad.¹⁴ En consecuencia, en la alegoría y en el emblema el significado de los elementos articulados es meramente arbitrario: todo puede significar cualquier cosa. Este es un rasgo de una época caída. De esta manera, cualquier objeto podía ser materia para las alegorías (o emblemas). Todo podía adquirir cualquier significado al ser articulado en un emblema (OD,

166-167). Los elementos integrantes de la alegoría son así “*fragmentos*” (OD, 168 y ss.) y la alegoría es algo “inacabado y roto” (OD, 169) que carece de toda armonía. Es lo opuesto a toda “totalidad orgánica” (OD, 168), que ya para el Lukács de *Teoría de la novela* caracterizaba a la obra de arte clasicista. Tal como parece sostener Benjamin al final de esta obra, el alegorista barroco, constatando la incapacidad constitutiva de la alegoría de llevar a cabo una redención de los fragmentos que la integran, abandona el ámbito descarnado de la historia sumergiéndose en la espiritualidad cristiana. Esto provoca un “vuelco” en el saber alegórico que, “infiel, da un salto hacia la resurrección” (OD, 230). Sólo en este salto hacia lo trascendente, en el que la mirada melancólica “termina por no perseverar con fidelidad en la contemplación de las osamentas” (*ibíd.*), se efectúa lo que la alegoría no consigue realizar: la redención de los despojos. Al hacer esto, el saber alegórico traiciona su intención constitutiva, su atenuamiento al saber de la rigidez mortuoria, de la decadencia consustancial a la naturaleza y la historia (*ibíd.*). Al final, con este salto, lo que constituía su contenido más propio acaba resultando meramente relativo a la subjetiva mirada melancólica, con lo que acaba siéndole infiel, haciéndole perder toda consistencia (OD, 230-231). De este modo, la conclusión del libro sobre el drama barroco sería una crítica a “la alegoría barroca por su idealismo”.¹⁵ El intento de los alegoristas barrocos de ligar alegoría y resurrección en una asunción de la religiosidad cristiana, además de una traición de lo propiamente alegórico (que Benjamin trataría de recuperar y actualizar en un contexto teológico aunque no cristiano), degradaría la alegoría a mero mito.¹⁶

Sin embargo, para el Benjamin posterior la tarea del historiador materialista, como sostiene Hillach, no puede ser llevada a cabo mediante una mera mirada alegórica, en tanto que se plantea la cuestión de si al colectivo social oprimido actual puede ofrecerle motivación y fuerza para actuar una determinada imagen del pasado. En tanto que la alegoría, tras la pérdida de lo escatológico en la época del barroco, hizo a los hombres a los que envolvía incapaces para la historia (lo cual es la clave de la confluencia en la obra de Baudelaire de la mirada alegórica y el rechazo pesimista de la praxis histórica),¹⁷ la tarea del historiador materialista exige para Benjamin una superación desde dentro de la forma de escritura his-

tórica alegórica.¹⁸ Sostiene Lindner que resulta problemático concebir la figura del alegórico tematizada por Benjamin como autorretrato intelectual secreto de su actividad teórica y entenderla como llave para su obra laberíntica.

No se debe olvidar que Benjamin convirtió a la alegoría melancólica en objeto de la crítica filosófica. Rehabilitó la alegoría como contrapunto de la apariencia estética absolutizada y como sensor de procesos de crisis del arte y de la catástrofe de la historia. Como forma artística «alta» o «verdadera» la alegoría es rechazada por Benjamin. En la filosofía empapada de teología de Benjamin no puede corresponder a lo melancólico ningún significado «último».¹⁹

El problema de una rememoración del pasado exige la superación de la forma de la alegoría efectuada en la imagen dialéctica, la cual incluye un diferencial temporal entre pasado y presente que define la constelación que posibilita que los escombros del pasado afecten en términos morales y políticos al presente, y puedan ser iluminados a la luz del poder redentor de la praxis revolucionaria del colectivo actual. El diferencial temporal inherente a la imagen dialéctica (PW, 1038) posibilita una experiencia vinculante de lo frustrado, en la que éste es también referido al presente en el modo de ser afectado, en sentido positivo y negativo, por él. Esta complejidad temporal, esta centralidad de la constelación, es ajena a la alegoría y lo que determina el carácter unidimensional de su aproximación al pasado. Parece que Adorno no quiso aceptar la referencia a la redención intrahistórica inherente a la imagen dialéctica de Benjamin y tendió a defender una concepción alegórica de la historia, en la que ésta está dominada por una “lógica del desmoronamiento”.²⁰ Adorno parece que opuso en términos normativos al decurso posterior del pensamiento de Benjamin, y en concreto a su concepto de imagen dialéctica, el concepto de alegoría, carente en sí de referencia utópica o redentora alguna. La discrepancia teórica entre ambos pensadores parece traslucir aquí una importante confrontación de carácter claramente político. Pues la cuestión es que Adorno se negó a aceptar la tematización de tendencias mesiánicas intrahistóricas encarnables en acciones políticas del colectivo histórico real, y la idea de que en su praxis estuviera en juego la redención de las esperanzas frustradas de los oprimidos y del pasado, con las que la

imagen dialéctica benjaminiana está comprometida. El entrelazamiento de la redención mesiánica con lo político, con la praxis intrahistórica, que la imagen dialéctica parece promover no podría ser aceptado por Adorno, para el que la redención constituye una dimensión absolutamente otra respecto a la historia. Al final de una de las obras redactadas durante el exilio norteamericano, Adorno se refirió explícitamente a la necesidad para la filosofía de adoptar la perspectiva de la redención.²¹ Pero aquí ésta ha sido extraída del plano intrahistórico, en el que Benjamin pretendió ponerla en juego, para remitirla a un más allá de lo histórico, “fuera del círculo mágico de la existencia”.²² Constituye una mera perspectiva que la filosofía está moralmente obligada a adoptar para hacerse cargo de la desesperación que lo intrahistórico provoca:

El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención. El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención.²³

Se comprueba que la adopción de tal perspectiva tiene efectos a nivel del conocimiento de lo real al posibilitar que “el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme”.²⁴ Pero su recurso es en la forma de mera “idea”, como mera perspectiva, que carece de todo tipo de mediación con la praxis (que al menos mantenía la idea regulativa kantiana). La idea de redención es situada adialécticamente en un más allá, no sólo de lo histórico, sino de lo óntico mismo, perdiendo así cualquier relación con toda praxis histórica posible.

2. Hermenéutica y dialéctica

El segundo momento de la crítica de Adorno consiste en un cuestionamiento del modo de articulación y presentación de los materiales del escrito de Benjamin “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, que afecta directamente al proyecto del *Passagen-Werk* y de manera oblicua, pero con relevantes consecuencias, a la noción de la imagen dialéc-

tica como constructo del historiador mediante técnicas de montaje. Adorno reprocha al tipo de presentación de los materiales en el escrito sobre Baudelaire el hecho de que expone los motivos *sin interpretación*:

Los motivos son reunidos, pero no desarrollados. [...] Panorama y «huella», *flâneur* y pasajes, lo moderno y lo siempre idéntico *sin interpretación teórica*, ¿constituye esto un «material» susceptible de esperar pacientemente ser interpretado, sin verse consumido por su propia aura?” (C, 270).

Benjamin pretendería que la presentación desnuda de materiales, renunciando a toda interpretación teórica de los mismos, debería hacerlos hablar por sí solos: “La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. La Filosofía no debía recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma”.²⁵

Esta ausencia de interpretación de los materiales se ve acompañada, piensa Adorno, de una carencia de mediación en la referencia de los elementos concretos de la obra de Baudelaire a las condiciones económico-sociales de su época. Si Benjamin pretende que su planteamiento debe ser ubicado en el marco definido por el materialismo dialéctico, su “dialéctica se trunca en un punto: el de la mediación. Domina por doquier una tendencia a referir los contenidos pragmáticos de Baudelaire directamente a rasgos emparentados de la historia social de su tiempo y, además, especialmente a los de orden económico” (C, 271). Adorno le cuestiona a su amigo “lo poco afortunado que resulta, metódicamente hablando, «dar la vuelta» de forma materialista a algunos rasgos particulares propios del ámbito de la sobreestructura, poniéndolos en relación inmediata e incluso directamente causal con rasgos fronterizos de la base” (C, 272).

El déficit de dialéctica de la hermenéutica de Benjamin reside precisamente en la inmediatez con la que pretende descifrar el significado de los productos culturales, interpretándolos espontáneamente como vinculados directamente con la infraestructura económica, perdiendo de vista las virtualidades de la categoría de mediación. Más tarde, cuando Adorno recuerda “la vieja controversia con Benjamin en torno a la interpretación dialéctica de los fenómenos sociales”, sostiene que “la fisiognómica so-

cial de Benjamin era criticada como demasiado inmediata, como falta de reflexión sobre la entera mediación social”.²⁶ Efectivamente, “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”.²⁷ Por ello puede Adorno reprocharle a Benjamin una merma de dialéctica en su pensamiento²⁸ que lo incapacita para un desciframiento con mediación de lo singular.

Para Adorno esta forma de presentación de los materiales sin interpretación y sin mediación con la totalidad mediante una teoría consistente “sustrae a los fenómenos [...] su genuino peso filosófico-histórico”, conduce a una “exposición maravillada de la nuda facticidad” y sitúa al trabajo de Benjamin en una peligrosa encrucijada: “el trabajo mora en la encrucijada entre la magia y el positivismo. Este lugar está embrujado” (C, 272-3). Frente a este híbrido de positivismo, magia y “materialismo inmediato” (C, 272), exige a Benjamin más teoría, más interpretación (C, 93), más mediación: “Sólo la teoría podrá romper el maleficio: su propia e implacable teoría, su teoría especulativa en el mejor sentido del término. Lo que proclamo contra usted es sólo el deseo de la misma” (C, 273). A pesar de las pretensiones de Benjamin, su trabajo no rinde tributo al marxismo:

Al marxismo no, ya que la mediación a través del proceso social global brilla por su ausencia y a la enumeración material se le confiere de modo supersticioso casi un poder de iluminación que nunca podrá estar reservado a la indicación pragmática, sino a la construcción teórica (C, 273).

En este sentido, Adorno ruega a Benjamin que se sirva de sus idiosincráticas ideas de origen teológico de cara a una aproximación con mediación a los productos del siglo XIX (C, 67 y 273-274). Adorno apela por su parte a la noción dialéctica de mediación como aquello capaz de realizar una interpretación no reduccionista de los productos culturales:

La determinación materialista de los caracteres culturales sólo resulta posible mediada por el *proceso global*. Por mucho que los poemas del vino de Baudelaire vengan motivados por los impuestos y las *barrières*, el retorno de esos motivos en su *oeuvre* no resulta determinable de otro modo que mediante la tendencia

global social y económica de la época, esto es [...] mediante el análisis de la forma de mercancía en la época de Baudelaire (C, 272).

Podemos resumir los motivos críticos de Adorno frente a lo que considera el proyecto hermenéutico de Benjamin: el rechazo de la técnica del montaje, de la pretensión que una presentación de los materiales sin interpretación teórica pueda provocar efectos cognoscitivos relevantes, de la creencia que en los productos culturales puede descifrarse de forma inmediata las condiciones económicas en las que son producidos. Adorno expresará además la exigencia de una interpretación teórica que, recurriendo a la noción dialéctica de mediación, lleve a cabo una aclaración intelectual de los productos culturales remitiendo a las tendencias económico-sociales de la totalidad social.²⁹ Esto va a caracterizar a la posterior fisiognómica social de Adorno,³⁰ y es lo que permite ubicarla de manera no forzada en la tradición dialéctica materialista que este autor reivindica. Adorno, según Buck-Morss, se opondría a la renuncia que Benjamin practica de la interpretación pretendiendo que los fenómenos, los objetos concretos ubicados en la constelación adecuada, hablen por sí mismos y expresen su verdad, que sería experimentada por los sujetos como una iluminación repentina que los impacta y respecto a la cual actúan como no-sujetos: para Benjamin la verdad se manifiesta cuando la intención cognoscitiva del sujeto está en suspenso. Frente a este elemento, para el Adorno místico-surrealista, éste reivindica el papel del sujeto en la forma de un trabajo de interpretación dialéctica de los materiales aportados por las ciencias particulares y provenientes del universo cultural.³¹

En mi opinión, la crítica de Adorno a Benjamin por realizar una referencia sin mediación de lo cultural a la infraestructura económica puede ser calificada como poco caritativa. Más allá de las formulaciones desafortunadas en las que pueda haber caído Benjamín,³² su pretensión era que los objetos concretos reales del pasado cercano pudieran ser descifrados por los sujetos actuales, gracias a su presentación por parte del historiador en el seno de una constelación de conceptos construida según los principios del montaje. La enumeración de materiales por parte del historiador, aparentemente sin orden alguno ni vinculación, aspiraba a provocar un *shock* en la experiencia del lector, en el que determinadas

realidades del mundo moderno, mercancías y construcciones novedosas en su tiempo, ostentaran repentinamente un significado político explosivo relevante para su praxis. Un significado en el que se concentra la signatura profunda de la totalidad histórica actual. Por ello, para Benjamin, el objeto, en tanto que imagen dialéctica, deviene mónada. Esto no tiene nada que ver con una remisión sin mediación de lo supraestructural a lo económico y, por ello, puede hablarse de cierta injusticia en la valoración de Adorno de este punto del proyecto intelectual de su amigo. Es injusto con el hecho de que precisamente Benjamin pretendió distanciarse del reduccionismo de determinada posición marxista respecto a los productos culturales e ideológicos que los considera como meros reflejos de lo económico, abogando por una concepción de los mismos como *expresión* de las grandes tendencias económico-sociales que definen una época. Esta concepción de los productos culturales como poseyendo un carácter expresivo, es lo que abre precisamente un espacio para su interpretación, para su desciframiento (y no la mera traducción de lo cultural a lo económico que le reprocha Adorno). En Benjamin esa interpretación de los productos concretos es llevada a cabo, a través de las constelaciones de materiales diversos recopilados por el historiador y estructurados según técnicas de montaje, precisamente *en la propia experiencia real de los sujetos actuales* que tratan en su vida diaria con tales objetos. Esto no llegó a entenderlo adecuadamente Adorno.³³

En “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” pretendió Benjamin, como él mismo sostiene al comienzo del escrito, hacer presente “la fisonomía de Baudelaire”,³⁴ es decir, descifrarlo como en *Dirección única* se propone considerar a Mallarmé: como mónada.³⁵ Como sostiene Löwy, “los trabajos de Benjamin sobre Baudelaire son un buen ejemplo” de su metodología: “se trata de descubrir en *Las flores del mal* una mónada, un conjunto cristalizado de tensiones que contienen una totalidad histórica”.³⁶ De esta manera se pretende desentrañar en la figura de Baudelaire determinados aspectos de la fantasmagoría del siglo XIX: en la obra y la vida de Baudelaire cabe leer la mercantilización de los periódicos y su derivado, el folletón literario; la consumación de la mercantilización de la actividad literaria y la pertenencia del escritor a la bohemia, lo cual determina su ambigüedad política (que lo emparenta con la ambigüedad de

otro renombrado miembro de la bohemia: el conspirador profesional) y económica (que lo vincula al tipo de existencia económica de la prostituta).³⁷ Benjamin establece una analogía entre Baudelaire y el *flâneur* que le posibilita apreciar su percepción de la multitud, así como su destino común: su identificación con la mercancía. Como el *flâneur*, Baudelaire se entrega y funde con la multitud con la embriaguez propia de las mercancías arrojadas a la masa de compradores.³⁸ El *flâneur* es una figura que surge cuando la multitud toma las calles y se convierte en protagonista de la ciudad. Esto aparece recogido en la literatura de la época en forma de dos géneros que se convirtieron en dominantes. La multitud como categoría zoológica compuesta de diferentes especies biológicas queda plasmada en las fisiologías. La multitud, como colectivo que proporciona anonimato y encubrimiento al malhechor en la gran ciudad, posibilita la aparición de la novela de detectives. Ambos géneros son rastreables en la obra de Baudelaire, ambas cooperan en la generación de la fantasmagoría de la vida parisina.³⁹ Respecto a este trabajo sobre Baudelaire, Kleiner sostiene que en él resulta claro cómo para Benjamin

los sujetos activos aparecen únicamente como los instrumentos de una expresión social que se impone a gran escala. Y cuando Benjamin describe los caracteres sociales como el dandy, el *flâneur* o el coleccionista, incluso un poeta como Baudelaire, evita todo psicologismo. Su carácter individual le importa poco; no presentan para él interés más que en la medida en que los puede comprender como fenómenos expresivos del proceso social en su conjunto.⁴⁰

Sin querer negar la problematicidad de las pretensiones epistemológicas y políticas, y de algunas de las afirmaciones concretas del ensayo de Benjamin sobre la figura de Baudelaire, sí quisiera haber mostrado al menos que la crítica de Adorno no supo valorar adecuadamente la pretensión teórica del trabajo de su amigo y que, por ello, buena parte de sus críticas no acertaron a dar con el núcleo temático y teórico de la propuesta de Benjamín.⁴¹

En todo caso, el proyecto de los Pasajes y el primer escrito sobre Baudelaire, según Benjamin, modelo en miniatura de aquél,⁴² contienen elementos problemáticos que ponían seriamente en peligro las pretensio-

nes filosófico-políticas de su autor. Como ha sostenido Honneth, su pretensión de que la presentación de los más diversos materiales y fragmentos de la realidad histórica, sin interpretación explícita por parte del autor, tuviera un efecto cognoscitivo relevante en la experiencia de los lectores, en el sentido de una pedagogía política de la clase oprimida, era posiblemente desmesurada y sobrevaloraba la efectividad de su técnica de montaje.⁴³ Sintomática de esta problemática es la respuesta que Benjamin realizó a la crítica de Adorno aquí expuesta. Intentó defenderse apelando al tipo especial de construcción de la obra sobre Baudelaire, que Adorno no tenía en cuenta en su enjuiciamiento. La presentación de crudas facticidades en el texto sobre Baudelaire, que Benjamin denomina como actividad filológica, toma su sentido del modo de construcción peculiar exigido por la obra, de la cual el texto que leyó Adorno iba a ser la segunda parte.

La construcción es lo que condicionó que la segunda parte del libro fuera elaborada básicamente con materia filológica. [...] Cuando habla usted de «la exposición desnuda de la nuda facticidad», lo que hace es caracterizar la actitud genuinamente filológica. Que no debería ser insertada en la construcción tan sólo por sus resultados, sino precisamente como tal. Lo que de hecho hay es que liquidar, como tan cabalmente dice usted, la indiferencia entre magia y positivismo. Con otras palabras: la interpretación filológica del autor debe ser superada, al modo hegeliano, por los materialistas dialécticos (C, 280).

La exorcización de este elemento mágico estaría reservada a la filosofía, que actualizaría su presencia en la tercera y última parte de la obra, todavía no escrita por Benjamin. La filosofía, en esa tercera parte, construiría esa diversidad de materiales positivizados en una perspectiva histórica, con lo cual pondría las condiciones para su efectividad política sobre el lector. De esta manera, la superación de la presentación filológica, sin interpretación, de los materiales, se llevaría a cabo propiamente no tanto en el texto mismo, no en el propio trabajo sobre Baudelaire, sino en la experiencia histórica de los lectores, en la que los fragmentos desvinculados entre sí cristalizan en una constelación que hace devenir al objeto histórico concreto ‘mónada’, en la cual lo que ostentaba una inmediatez y una naturalidad falsas se torna realidad viva y dinámica:

La apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filológica y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es construido en la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción convergen en nuestra propia experiencia histórica. De este modo se constituye el objeto como mónada. En la mónada muta en vivo cuanto en estado textual yacía en mítica rigidez (C, 281).

No deja de ser significativo que el intento de defensa de Benjamin acuda a la peculiaridad de la construcción de su trabajo, que Adorno no aprecia adecuadamente. ¿Pretendía realmente Benjamin que la peculiar construcción de su obra fuera no sólo aprehendida por sus lectores, sino que fuera efectiva en su experiencia política (Benjamin pensaba siempre en que la clase oprimida era el genuino receptor de su obra), cuando el máximo conocedor de su obra y el pensador más cercano a sus planteamientos, que compartía buena parte de los mismos, reaccionaba ante su escrito con un agresivo rechazo que translucía una patente incompreensión? Su apelación a la construcción del *Passagen-Werk* remite ciertamente a los déficits de la lectura de Adorno, pero ostenta significativamente las propias contradicciones del proyecto de los Pasajes. Su modo de tener razón frente a la objeción de Adorno expresa la aporía de su propio trabajo.

3. Estética y política en la cultura de masas

Puede explicitarse en la producción teórica de Benjamin, sobre todo en dos importantes textos de mitad de los años 30, un modo de interpretación de las obras de arte contemporáneas que muestra paralelismos con el desarrollado por Adorno también por esos años, aunque sus resultados son divergentes.⁴⁴ Se trata de materiales que Benjamin reconocía como polémicos respecto a las posiciones teóricas de su amigo, pues promovían una politización del arte que adoptaba como modélico el tipo de trabajo artístico de B. Brecht, lo cual para Adorno implicaba una desastrosa desviación de Benjamin respecto de su proyecto intelectual más propio para abrazar una forma de tosco materialismo políticamente radical e irreflexivo.⁴⁵ De hecho, el primero de estos textos, la conferencia impartida en el *Institut pour l'étude du fascisme* de París, de orientación co-

munista, titulada “El autor como productor”, no fue enviada nunca a Adorno y el escrito sobre la obra de arte obtuvo una respuesta epistolar muy crítica por parte de éste, sufriendo su versión publicada en la revista del Instituto dirigido por Horkheimer una purga de sus referencias políticas más explícitas. En el primero de ellos se realiza una distinción entre dos modos de afrontar críticamente las obras de arte que pretende diferenciar entre el practicado hasta entonces por la crítica materialista y el propuesto por Benjamin. La aproximación dialéctica a las obras de arte que Benjamin reivindica no plantea la cuestión de cuál es la posición política explícita de la obra respecto a las relaciones de producción capitalistas y respecto al capitalismo en general, es decir no pregunta si la obra se posiciona explícitamente (en el plano del contenido), a favor o en contra de las relaciones de producción existentes, y si reivindica frente a ellas, por ejemplo, un pasado precapitalista supuestamente mejor o un porvenir emancipado. En lugar de esto, Benjamin propone la pregunta por el modo en que la obra está situada en el seno de las relaciones y condiciones de producción de su época. Este modo de preguntar a la obra no remite a su contenido, sino a su *técnica*: “Con el concepto de la técnica he nombrado ese concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato, por lo tanto materialista” (TB, 119). El tipo de interpretación de las obras de arte propuesto se ocupa del modo en que las mismas asimilan los avances técnicos desarrollados en el ámbito de la producción material. La manera en que una obra se apropia de tales avances técnicos en su producción determina su calidad artística y, al mismo tiempo, su tendencia política, progresiva o reaccionaria. El concepto de técnica

entraña la indicación sobre cómo determinar correctamente la relación entre tendencia y calidad [...] Si antes, por tanto, nos permitimos formular que la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su tendencia literaria, determinamos ahora con mayor precisión que esa íntima tendencia puede consistir en un progreso o en un retroceso de la técnica literaria (TB, 119-120).

De esta forma, Benjamin sostiene la tesis de “la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política

correcta y la técnica literaria progresiva” (TB, 120). Esto determina que la posición política de un artista no sea definible a partir de su posicionamiento político explícito, sino a partir de “su posición en el proceso de producción” (TB, 124), pues “el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político.” (TB, 127). La noción clave en esta problemática es la categoría, procedente de Brecht, de refuncionalización (*Umfunktionierung*) de los medios productivos, del complejo de fuerzas productivas y avances tecnológicos, generados en el seno de la sociedad burguesa, poniéndolos en juego en un trabajo artístico-intelectual, orientado “en un sentido socialista” (TB, 125). Se trataría de

la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista —y por ello interesada en liberar los medios de producción, y por ello al servicio de la lucha de clases (TB, 124-125).

Adorno habría estado de acuerdo con una parte de lo expuesto hasta aquí como correspondiente a la posición de Benjamin. También para Adorno la interpretación dialéctica de las obras de arte debe ocuparse de su técnica, del grado en que se apropian sin restricción de los avances tecnológicos, lo cual es lo que decide acerca del carácter político progresivo de una obra independientemente de las posiciones explícitas de su autor.⁴⁶ Ahora bien, para Adorno los avances tecnológicos en los que debe ser innovador el artista progresista corresponden al ámbito autónomo de la esfera artística, sus materiales y sus técnicas propias, mientras que para Benjamin lo esencial aquí es la efectiva incorporación, una vez refuncionalizados, de los avances técnicos mecánicos, aplicados ejemplarmente en el campo de las publicaciones periódicas, la fotografía, el cine y la radio (de ahí el carácter intrínsecamente progresista de estos medios), como técnicas de producción artística al ámbito de la literatura, el teatro o las artes plásticas.⁴⁷ Todo ello en un contexto en el que se aclama como positiva la extinción de los aspectos culturales que perviven en el arte autónomo-burgués (lo que Benjamin denomina el *aura* de las obras) provocada por la reproductibilidad técnica del arte, en tanto que posibilita al fin su politización, es decir, su utilización de cara a la formación política del colectivo social oprimido.⁴⁸ De esta manera, en el artículo sobre la obra

de arte, el cine mudo es valorado como forma artística progresiva, pues habría asimilado los avances técnicos en la producción y reproducción en un sentido emancipatorio: disolviendo el aura de sus productos, base de la relación cultural con las obras de arte que posibilita su apropiación por el fascismo, y promoviendo, por una parte, una forma de recepción progresiva (a saber, una recepción colectiva distraída) frente a la recepción solitaria concentrada y vinculada al arte aurático; por otra, una politización expresa del arte que colabore en la constitución del público como sujeto crítico colectivo.⁴⁹ De la misma forma, el teatro épico de Brecht, en lugar de embarcarse en una lucha competitiva con los medios técnicos desarrollados en el cine y la radio, “procura aplicarlos y aprender de ellos” (TB, 130). El teatro épico asimila un procedimiento familiar a aquellos medios, a saber, el montaje que le permite generar las interrupciones de la acción, que posibilitan obtener y exponer situaciones que producen en el espectador el asombro, condición de su percepción crítica (TB, 131). En el plano de la literatura, Benjamin invita a relativizar las distinciones canónicas entre géneros literarios y a pensar en las posibilidades de una refuncionalización del medio periodístico, sometido a la lógica mercantil en la sociedad capitalista, como instrumento de expresión y escritura de los propios lectores, de manera que se disuelva la escisión entre escritor y público, tal como ya se está realizando, piensa Benjamin, en la Unión Soviética (TB, 121-122).⁵⁰ En definitiva, para Benjamin, es la incorporación de las técnicas novedosas de reproducción mecánica lo que destruye la autonomía artística tradicional y coloca de esta forma al arte en condiciones de ponerse al servicio de la formación política de las clases oprimidas. En relación a esto, queda redefinida la tarea del artista como refuncionalización de los medios de producción más avanzados en la dirección de su socialización, en el sentido de su apropiación por las clases oprimidas, de manera que debe ser considerada esta tarea como el modo en que es posible “la solidaridad del especialista con el proletariado” (TB, 133). Por consiguiente, tal solidaridad sólo puede ser pensada como “mediada” (*ibíd.*). Todo lo que suponga una solidaridad explícita y voluntariosa por parte del artista, sin refuncionalizar los medios de producción, es reaccionaria (TB, 123-125).

La valoración positiva por parte de Benjamin tanto de la incorporación de las técnicas de reproducción mecánica a las obras de arte, como de los efectos sobre la colectividad de tales técnicas aplicadas en medios como la radio y el cine, y de la disolución del aura o componente cultural de las obras de arte autónomas provocada por tales técnicas (lo cual es entendido por Adorno como el aplauso por parte de Benjamin a la disolución del arte autónomo como tal), generó en Adorno un rechazo frontal (ver C, 133-138). Como sostiene Lindner, Benjamin participa de la crítica a la cultura burguesa o afirmativa (como la conceptualizó Marcuse en un famoso artículo) efectuada por artistas e intelectuales vanguardistas de comienzos del siglo XX. Dicha cultura, autónoma respecto al ámbito de intereses sociales y económicos inherentes a la sociedad dominada por el mercado, pretende conservar en su pureza los ideales morales y estéticos de la cultura burguesa, posibilitando una gratificación del público elitistamente formado mediante la apropiación sublimada de tales ideales de un modo carente de consecuencias para la praxis social y vital de los individuos. La crítica ideológica y sobre todo los ataques vanguardistas arremeten contra esta escisión entre arte y praxis vital, aspirando a la superación (*Aufhebung*) del primero en la segunda.⁵¹ Benjamin consideró que esta tarea de superación del arte burgués en la praxis vital de las masas podía ser efectuada por la aplicación de las técnicas avanzadas de reproducción mecánica a la propia producción artística. La tesis de Lindner es que Benjamin defiende la necesidad de una forma de “barbarie positiva”, es decir, una destrucción de la cultura burguesa elitista orientada a una refuncionalización de los medios artísticos y del arte mismo hacia la construcción de un arte de masas (apoyándose en los medios de reproducción mecánica) que no trata a las masas como objeto de manipulación sino como sujeto. La destrucción del concepto elitista de arte iría así de la mano de una liberación de la cultura.⁵² Adorno, en cambio, nunca estuvo de acuerdo con la tesis de que la tarea del artista fuera “acomodar” el aparato de producción artística “a las finalidades de la revolución proletaria” (TB, 134). Él siempre pensó que el artista debía someterse únicamente a las exigencias de organización y articulación inmanentes a su material artístico, abstrayendo de toda consideración externa a ese plano

de necesaria autonomía. A la defensa de Benjamin del carácter progresivo de la disolución del aura por las técnicas de reproducción mecánica, respondió sosteniendo que tal disolución es reaccionaria en tanto que disuelve la esfera del arte autónomo y lo integra en el arte afirmativo de masas. En lugar de la barbarie positiva reivindicada por Benjamin, la industria cultural promueve una “barbarie autoritaria”, la cual “significa la liquidación represiva de la tensión tradicional entre cultura y sociedad, es la «falsa superación» de la cultura idealista, en la que se desengancha el momento anticipatorio de ésta”.⁵³ El importante reproche de Adorno a su amigo es que no distingue adecuadamente entre técnica artística y técnica de reproducción mecánica, por lo que

surge fácilmente la suposición de que la técnica de reproducción (producción colectiva, aparatos y estudios, montaje, reproductibilidad, recepción de masas) contiene ya en sí misma el inicio de un nuevo modo de procedimiento artístico.⁵⁴

Para Adorno, en cambio, la única liquidación progresista del aura es la que se lleva a cabo en el plano de la inmanencia artística: a través de la dinámica propia de las técnicas artísticas, mediante “la más extrema consecuencia en la prosecución de la legalidad tecnológica por parte del arte autónomo” (C, 134). Esta dinámica disuelve los aspectos *culturales* del arte sin abolir su *autonomía*, la cual por su propia existencia es precisamente la que problematiza radicalmente el plano de la praxis, instrumental consagrado como socialmente dominante por la sociedad capitalista.

De hecho, los análisis realizados por Adorno a partir de mitad de los años treinta sobre la radio, el cine sonoro o la televisión, constituyen una negación expresa del optimismo con que Benjamin valoraba la incorporación de los avances técnicos a la producción artística y cultural.⁵⁵ La primera publicación en la que explícitamente Adorno se posicionó frente a las tesis de su amigo fue “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” (1938). Curiosamente, en este texto no se discuten las ideas de Benjamin acerca del carácter progresista del cine y de la forma de recepción que promueve. Lo que se sostiene es que al menos en el ámbito de la audición musical, en el medio de la radio, la fusión entre

reproductibilidad técnica y mercantilización determinan una forma de recepción ciertamente dispersa que sólo puede valorarse en términos negativos: regresión, infantilización. En contraste con el tipo de “audición adecuada y justa” de las obras musicales, a la que es inherente la exigencia de que los oyentes no sean eximidos del pensamiento del todo, la audición regresiva es atomista y ligada al placer del instante y de la fachada.⁵⁶ “La audición desconcentrada imposibilita por completo la captación de una totalidad en conjunto”.⁵⁷ Por otra parte, la hegemonía del medio radiofónico no implica una disolución del aura de las obras musicales elitistas, un desencantamiento de la alta cultura, sino una reauratización de la música creada e interpretada para la radio según las exigencias de su modo de emisión: lo que impera en la música ligera es precisamente la apariencia. La respuesta de Benjamin consistió en aceptar esta crítica a los medios de audición de masas, limitando su propuesta de un significado progresivo sólo para el cine *mudo*, dejando de lado al cine sonoro como regresivo en los términos de Adorno (ver C, 284). De esta manera, Benjamin rehuyó la confrontación mediante un argumento *ad hoc*, delimitando un campo cultural progresivo desde un punto de vista técnico (el de la imagen), de otro abiertamente regresivo (el de la audición de masas).

El argumento de más peso contra Benjamin en este texto, y que su argumentación *ad hoc* no es capaz de rehuir, es que el carácter progresivo de una técnica se determina al mismo tiempo a partir de su posición en la obra de arte concreta y respecto a la totalidad social. La tecnología sería compatible con la reacción en tanto que sea fetichizada como un valor en sí misma. En todo caso, en una totalidad social distorsionada, la tecnificación en sí no constituye como tal un factor progresivo, pues está al servicio de la justificación de lo existente. Contra la posición de Benjamin, Adorno dirige la siguiente afirmación: “todos los intentos encaminados a transformar el funcionamiento de la música de masas y de la audición regresiva en el marco de lo existente han fracasado”.⁵⁸ La cuestión de fondo es que para Adorno lo que Benjamin considera como progresivo, positivo, en la aplicación de los medios de reproducción mecánica a la creación cultural, es lo *negativo*.⁵⁹ Si, coherentemente con un planteamiento marxista, Benjamin vislumbró lo positivo del desarrollo de la

cultura de masas en el momento de la aplicación de los avances tecnológico-productivos (las fuerzas productivas), cuyo carácter progresivo existe y emerge a pesar y en contra del marco de relaciones de producción que define a la totalidad social, Adorno va a considerar que este marco (la totalidad social falsa) pervierte este posible significado progresivo del desarrollo de las fuerzas productivas y las invierte en su contrario: en fuente de cosificación. La “fase catastrófica de la sociedad”⁶⁰ a la que refiere Adorno es definible a partir de la fusión de los avances tecnológico-productivos con la mercantilización capitalista, que invierte toda significación progresiva y positiva de tales avances para constituirse en la matriz de la que mana la cosificación que amenaza con saturar la diversidad de ámbitos sociales.

En la sociedad burguesa, si la técnica se ha fundido con el dominio por su integración funcional a la lógica del capital, la tesis de Benjamin de un potencial progresivo de la aplicación de las técnicas de reproducción industrial a la producción cultural es claramente quimérica. En el seno del capitalismo, la técnica se ha convertido en un pilar indiscutible de su sostenimiento. Ahora bien, lo que cabría responder desde la posición de Benjamin es que Adorno concibe inapropiadamente la asimilación de técnica y dominio en la era capitalista; desde esta fusión se vuelve incapaz de pensar el surgimiento de potencialidades progresivas a partir del desarrollo y el avance tecnológico. Benjamin pensaba que el desarrollo tecnológico conserva bajo el capitalismo la potencialidad de una refuncionalización progresiva, al menos en la esfera de la producción cultural. Esta situación obliga al régimen vigente a invertir conscientemente grandes esfuerzos en amputar estos potenciales, convirtiéndolos en su contrario y someter coactivamente al desarrollo tecnológico dentro de los límites de reproducción del sistema capitalista. Adorno en cambio considera al propio “esquema de la reproductibilidad mecánica” el núcleo formal de la diversidad de medios y niveles que se integran en la industria cultural.⁶¹ Así, la causa del principio del «siempre lo mismo», generador de conformismo en la cultura de masas, no va a ser como para Benjamin el dispositivo de producción de mercancías, sino la producción técnica organizada misma: “sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja

nada sorprendente”.⁶² En la industria cultural, técnica reproductiva y mercantilización resultan fundidos. Parece que las coacciones mercantiles se traducen en exigencias técnicas que definen la lógica y la forma misma del medio concreto de la industria cultural. Pero se podría seguir cuestionando si la “estructura técnica”⁶³ así entendida no responde acaso a la coacción sistémica de un medio mercantil en lucha competitiva en una sociedad de mercado, si no cabría diferenciar tal estructura técnica configurada a partir de exigencias comerciales de las técnicas de reproducción mecánica como tales. Si aquélla está corrompida por la mercantilización, ¿no conserva ésta la posibilidad de ser aplicada en una dirección políticamente progresista? En el planteamiento de Adorno, las técnicas industriales de reproducción mecánica parecen ser la forma que adopta la técnica bajo la coacción de la productibilidad mercantil, por lo que ella sola promueve efectos cosificadores allí donde se aplica:

Tanto técnica como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra. Tanto en la una como en la otra la misma cosa aparece en innumerables lugares, y la repetición mecánica del mismo producto cultural es ya la repetición del mismo motivo propagandístico. Tanto en la una como en la otra la técnica se convierte, bajo el imperativo de la eficacia, en psicotécnica, en técnica de la manipulación de hombres.⁶⁴

Significativamente, Adorno concreta el parentesco entre publicidad e industria cultural de hecho sólo en la técnica que comparten: la reproducción mecánica de sus objetos bajo el imperativo de la eficacia y la búsqueda de beneficio. La fusión adorniana de técnica y cosificación en la totalidad capitalista tiende a caer peligrosamente en la posición inversa a la que él denuncia en Benjamin: en una negación unidimensional de los medios de masas en su totalidad, arraigando su mal precisamente en los avances tecnológicos en ellos incorporados.⁶⁵ De esta forma, si la analítica, que pretende ser dialéctica, de Benjamin (como la de Marx) aspiraba a explicitar los potenciales trascendentes de emancipación que surgen en el marco definido por las estructuras sociales vigentes (lacradas por el dominio), la mirada de Adorno sobre los cambios culturales del siglo XX hace hincapié en las tendencias cosificadoras, constitutivas de los proce-

sos aparentemente progresivos. Con razón ha podido sostener Honneth que los análisis de Adorno sobre la cultura de masas pecan de un problemático funcionalismo, pues la conciben únicamente como entramado privado e institucional, funcional al afianzamiento de la sociedad monopolista administrada y la disolución del individuo que promueve.⁶⁶ Esta reducción de la diversidad de tendencias contemporáneas a una misma lógica de la dominación y la cosificación es lo que acaba aproximando, paradójicamente, el posicionamiento de Adorno sobre la dinámica cultural a una forma (que pretende ser progresista) de pensamiento de la identidad.⁶⁷

Jameson ahonda en esta crítica a la unidimensionalidad de la concepción adorniana de la cultura de masas, sosteniendo que el concepto de industria cultural tiene que ver en Adorno con la manipulación de la subjetividad y la disolución del individuo autónomo por parte del negocio del entretenimiento, “pero no incluye un concepto de cultura como una zona específica de lo social”.⁶⁸ La tesis de Jameson es que “el título mismo del capítulo sobre la ‘Industria cultural’ debería alertarnos del hecho de que Adorno no posee una concepción de la cultura como tal”.⁶⁹ Dada esta concepción reductiva de la cultura de masas se comprende cómo el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* se integra en el plan de la obra con completa coherencia: persigue la implacable expansión y penetración de la cosificación en la subjetividad individual en el capitalismo tardío. Rastrea la paulatina colonización del tipo de subjetividad configurada en el ámbito estético, tal como fue tematizado en el Idealismo Alemán (una subjetividad no alienada) por parte de la industria cultural. De ahí que las producciones de la cultura de masas no sean evaluadas según cánones estéticos (de los que están excluidos tales productos en general), sino como síntomas de la degradación de la subjetividad.⁷⁰ Adorno, en definitiva, concibe la cultura popular como una dimensión definida por la mercantilización, la manipulación y la cosificación, y no en absoluto “como un campo de la vida social en primer lugar, y esto es lo que de hecho necesita ser objetado en su teoría”.⁷¹ Adorno no atendió a lo que Jameson considera el significado profundo del concepto de cultura: su carácter de espacio de enfrentamiento simbólico entre grupos sociales antagónicos.⁷²

A pesar de las discrepancias expuestas entre Benjamin y Adorno, permanece un núcleo común en la hermenéutica de las obras de arte de estos autores: la consideración de la técnica de las obras artísticas como lo que define su tendencia artística y política. Su carácter progresivo en ambos planos residirá en una aplicación sin coacciones de las técnicas productivas (desarrolladas en el ámbito productivo-social o bien en la esfera autónoma del arte) a la producción artística, sin que sirva de corsé ni obstáculo ninguna relación social o estética de producción vigente. En ambos casos, tal uso revolucionario de la técnica en las obras de arte pretende colaborar en la promoción de una conciencia política crítica. La discrepancia reaparece al pretender Benjamin que esta labor sea llevada a cabo directamente por el arte refuncionalizado, es decir, como arte politizado (lo cual no suponía reducir el arte a propaganda sino, como demuestra el caso de Brecht, hacer de él medio de ilustración colectiva),⁷³ mientras que Adorno nunca abandonó la idea de que el arte debía conservar a toda costa su autonomía, gracias a la cual únicamente podía pensarse su promoción de una conciencia crítica.

Notas

1. E. Lunn, *Marxismo y modernismo*, F.C.E., México, 1986, p. 173.
2. Parte de los materiales que Benjamin leyó entonces han sido publicados como “Pariser Passagen II”, en W. Benjamín, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, 2 vols. (PW), p. 1044-1059.
3. W. Benjamín, *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1993, p. 175, traducción modificada.
4. *Op. cit.*, p. 185.
5. T. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 22-23.
6. T. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid, 1998 (C), p. 112.
7. *Ibid.* Para Adorno, además, la referencia a un inconsciente colectivo que sueña aproximaría problemáticamente la posición de Benjamin a la de C. G. Jung (C, p. 114).
8. Ya en su conferencia “La actualidad de la filosofía” (1931) reivindicó el estatuto de modelo para su personal apropiación del modo de interpretación en constelaciones propuesto por Benjamin. Ver T. W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 99. En los materiales publicados como “Pariser Passagen II” no puede encontrarse sin

embargo referencia alguna al concepto de imagen dialéctica, tampoco en su versión como modelo. Cf. PW, pp. 1044-1059.

9. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1965, pp. 128-129.

10. R. Wolin, “Expérience et matérialisme dans le Passagen-Werk de Benjamin”, en H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris, 1986, pp. 677-678.

11. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990 (OD), pp. 16 y ss.

12. A. Hillach, “Dialektisches Bild”, en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, vol. 1, pp. 208-209.

13. F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton University Press, Princeton, 1971, p. 71.

14. Ver G. Lukács, *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975, pp. 323 y ss.

15. S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, p. 198.

16. *Idem*.

17. Según Bolz, “el límite del proceder alegórico en Baudelaire puede ser determinado eventualmente de la manera siguiente: su destrucción no topa con el origen histórico”, lo cual implica que la experiencia de lo acaecido como descomposición y ruina no puede fundar por sí sola la constelación inervante de la praxis; N. Bolz, “Des conditions de possibilité de l’expérience historique”, en H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, ed. cit., p. 474.

18. A. Hillach, *op. cit.*, vol. 1, p. 217.

19. B. Lindner, “Allegorie”, en M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *op. cit.*, vol. 1, p. 82. Witte ha sostenido que Benjamin realmente no pretendió realizar una recuperación de la alegoría, pues le reprochó su permanencia en un horizonte de inmanencia dominado por lo mítico. Ciertamente es que la alegoría expone lo natural como transitorio, muestra lo vivo como cadáver, la historia como ruina, y en este sentido se opone al retorno cíclico mítico. Pero es incapaz de redimir los fragmentos que utiliza el alegórico para montar sus emblemas. El vuelco repentino del saber alegórico hacia la redención trascendente tiene en la argumentación de Benjamin, según Witte, el significado de mostrar críticamente la limitación constitutiva de este tipo de saber. Su actividad sería válida como momento, pero exige la incorporación de una perspectiva diferente: la iluminación de los escombros a la luz de la redención intrahistórica; ver B. Witte, *Walter Benjamin*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 94-99. Es esta doble mirada la que sería atribuida a la imagen dialéctica en el *Passagen-Werk*. Como imagen dialéctica, el objeto del pasado es expuesto como ruina de todo un mundo de expectativas, que remite en tal forma amputada mesiánicamente a su redención en la praxis rememorativa del colectivo actual: en la revolución.

20. T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1992, p. 148.

21. Una crítica del intento de Habermas de traducir la categoría adorniana de redención en el marco del giro lingüístico-intersubjetivo, en términos de entendimiento comunicati-

vo de una subjetividad íntegra, es realizada en C. Rademacher, *Versöhnung oder Verständigung? Kritik der Habermasschen Adorno-Revision*, Zu Klampen, Lüneburg, 1993.

22. T. W. Adorno, *Minima moralia*, Taurus, Madrid, 1998, p. 250.

23. *Idem*.

24. *Idem*.

25. T. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, ed. cit., p. 24.

26. T. W. Adorno, “Introducción” a T. W. Adorno y otros, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Grijalbo, Barcelona-México, 1973, p. 50.

27. T. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, ed. cit., p. 21.

28. Adorno atribuye a Benjamin “un resto de positividad carente de dialéctica, que Benjamin arrastró desde su fase teológica a la materialista sin que cambiara formalmente.” T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, ed. cit., p. 27.

29. De esta manera, en su discusión con Benjamin, Adorno adopta una posición próxima a la de Lukács para la que la mediación constituye la instancia superadora de la inmediatez. El soporte teórico del posicionamiento de Adorno frente a Benjamin podría ser muy similar al siguiente: “El rebasamiento de lo empírico no puede significar sino que los objetos mismos de lo empírico se captan y entiendan como momentos de la totalidad, esto es, como momentos de la sociedad total que cambia históricamente.” Por ello, “la categoría de mediación” es la “palanca metódica de la superación de la mera inmediatez de lo empírico”. Ver G. Lukács, *Historia y consciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona, 1975, vol. II, p. 103.

30. Ver T. W. Adorno, “Introducción” a T. W. Adorno, y otros, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, ed. cit., pp. 43-44, 47 y 50 y, del mismo autor, *Introducción a la sociología*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 191-192.

31. S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981, p. 271.

32. Formulación que, como las que Adorno criticó en su correspondencia con Benjamin, son ciertamente insuficientes. En este sentido resulta significativo que Scholem hiciera respecto a la primera versión del texto sobre Baudelaire la misma crítica que hizo Adorno: En su método “ingenuo” ve “una dudosa simplificación en la relación recíproca entre el mundo de los poemas y su entorno social.” W. Benjamin y G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Taurus, Madrid, 1987, p. 270. La respuesta de Benjamin tiene ciertamente el mérito de la sinceridad: “tus objeciones coinciden con las de Wiesengrund en lo que suponías, y no estoy muy lejos de admitir que yo las quería provocar. La concepción global del «Baudelaire» —de la que hasta ahora sólo existe un esbozo— encierra una tensión filosófica de gran alcance. Ha sido para mí una gran tentación (a la que en la segunda parte he sucumbido en algunos puntos) el confrontar con ella un *método sencillo, incluso casero*, de interpretación filosófica.” *Op. cit.*, pp. 278-279 (subrayado mío).

33. Para Witte, “es extremadamente característico del materialismo dialéctico de Benjamin el hecho de que la antítesis quede finalmente sin resolución.” En el *Passagen-Werk*, como en otros escritos de Benjamin, se puede explicitar “una estructura dialéctica que consiste sólo

en dos momentos; en cuanto a la *Anfhebung*, es una tarea reservada al lector.” B. Witte, *Walter Benjamin*, ed. cit., pp. 160-161.

34. W. Benjamin, *Poesía y capitalismo*, ed. cit., p. 23.

35. W. Benjamin, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987, pp. 37-38.

36. M. Löwy, *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 113.

37. Sobre estos temas ver W. Benjamin, *Poesía y capitalismo*, ed. cit., pp. 23 y ss., 39 y ss., 47 y 117-120.

38. W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 71 y ss.

39. *Ibid.*, pp. 49-83.

40. B. Kleiner, “L'Éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin”, en H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, ed. cit., p. 508.

41. La discusión sobre “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” tuvo una conclusión más bien triste. Al ser rechazada su publicación, Benjamin se vio obligado a escribir una segunda versión, lo cual hizo con una frustrante sensación de distanciamiento sobre su tema (W. Benjamin y G. Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, ed. cit., p. 265). “Sobre algunos temas en Baudelaire” (en *Poesía y capitalismo*, ed. cit., pp. 123-170) es así un escrito lleno de cicatrices. Benjamin reorienta claramente su exposición para acomodarla a las expectativas de Adorno. Su discurso mantiene una linealidad más o menos tradicional, abandonando la técnica de montaje que en la primera versión había agrupado un número considerable de citas de fuentes muy diversas. Por otro lado, el *shock* no es valorado aquí como poseyendo virtualidades positivas, y queda reducido a un efecto traumático y destructivo de la vida moderna que sólo puede soportarse a través de una ejercitación que lo domine integrándolo en forma de experiencia coherente. La vida moderna resulta sinónimo de destrucción. Destrucción de la tradición y, por ello, destrucción de la apariencia artística. Destrucción del aura de las cosas y de lo cultural en el arte. De esta manera, Benjamin actualiza algunas ideas sostenidas por él en otros escritos, como en “El narrador”; pero en todo caso el resultado es que la complejidad con la que en otros textos se consideraba el proceso de modernización, atendiendo a sus virtualidades en un sentido emancipatorio, ha sido disuelta, resultando una mirada monológica sobre las consecuencias de la modernidad muy del gusto de Adorno. Evidentemente, “Sobre algunos temas en Baudelaire” fue inmediatamente publicado en la revista del *Institut*.

42. W. Benjamin, *Abhandlungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, vol. 3, p. 1073.

43. Ver A. Honneth, “Kommunikative Erschliessung der Vergangenheit”, en *Die zerrissene Welt des Sozialen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, pp. 112-113.

44. Los trabajos de Benjamin son “El autor como productor” (1934), en W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975 (TB), pp. 115-134 y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 17-57. De Adorno ver, por ejemplo, “El compositor dialéctico” (1934), en *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Laia, Barcelona, 1985, pp. 49-55, que Benjamin no conocía por entonces. Cf. C, p. 134.

45. Sobre la opinión crítica de Adorno respecto a la influencia de Brecht sobre Benjamin, ver M. Jay, *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 329-331.

46. Ver R. Bubner, “Kann Theorie ästhetisch werden?”, en B. Lindner y W. M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, p. 120; S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, ed. cit., pp. 88 y 288. También Adorno asumió como productiva la categoría de *Umfunktionierung* en relación a los desarrollos tecnológicos intraestéticos; ver *op. cit.*, pp. 61 y 85-86.

47. El último Adorno, en cambio, sí valoró positivamente el uso de la técnica del montaje (procedente, según él, de los ámbitos de la fotografía y el cine) en las obras de arte por su efecto (para Adorno, progresivo) de negación del sentido; ver T. W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 205 y ss. Por otra parte, no creo que P. Bürger acierte al sostener que Benjamin, en su teoría del arte, intenta “la traducción del concepto de fuerza productiva desde el ámbito del análisis de la sociedad en su totalidad al ámbito del arte” (P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p. 76). Bürger considera esta traducción problemática pues duda de que “se pueda obtener aquí un concepto de fuerza de producción artística”; *op. cit.*, p. 75. Por eso sostiene que hay que pensar en todo caso en “una mera analogía” entre el ámbito social y el artístico, que resulta igualmente problemática; *op. cit.*, pp. 74-75. Desde mi punto de vista, lo que Benjamin tiene en mente es la *incorporación* de las técnicas desarrolladas en el ámbito de la producción material-industrial al ámbito de la producción artística y la derivación de ahí de todas las consecuencias estilísticas y formales pertinentes. La posición que Bürger problematiza es, en todo caso, la de Adorno. Sí coincido con Bürger en que la valoración del desarrollo tecnológico aplicado a la producción de arte por parte de Benjamin tiende a ser excesivamente optimista y permite sostener que en su concepción del arte “la emancipación o la esperanza de emancipación quedan directamente ligadas a la técnica”; *op. cit.*, p. 74.

48. Ver W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, ed. cit., pp. 17-57. La valoración positiva de la disolución del aura de las obras de arte constituye uno de los polos de la ambivalente posición que Benjamin mantuvo frente a este proceso que consideraba necesario en la época moderna. El otro polo de esta posición aparece por ejemplo en los textos de Benjamin: “El narrador” (1936) y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939).

49. W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, ed. cit., pp. 22-28. El cine promueve un modo de recepción en el público, la recepción dispersa o distraída, que le posibilita entrenarse y desarrollar modos de percepción acordes con las transformaciones en el aparato perceptivo exigidas por las modificaciones sociales y urbanas propias de la sociedad contemporánea; ver *op. cit.*, pp. 52 y ss.

50. Ver además W. Benjamin, *op. cit.*, p. 40-1. Otro caso de refuncionalización lo constituye el modo en que la fotografía puede llegar a politizarse incorporando la técnica periodística de la leyenda a pie de foto, de manera que la fotografía se libre del peligro de la estetización de lo existente y promueva un distanciamiento crítico respecto de su objeto; TB, pp. 126-127.

51. B. Lindner, "Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie", en B. Lindner (eds.), *Walter Benjamin im Kontext*, Athenäum, Königstein, 1985, pp. 201-203.

52. *Op. cit.*, pp. 219-220.

53. *Ibid.*, p. 204.

54. *Ibid.*, p. 210.

55. Ver E. Lunn, *Marxismo y modernismo*, ed. cit., p. 175. La tesis de Adorno es que la producción estándar (técnico-industrial) introduce un proceso de taylorización cultural cuyo efecto en los receptores es el conformismo, ver B. Muñoz, *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*, Fundamentos, Madrid, 2000, sobre todo pp. 109-111. Pero la valoración de Benjamin de los medios de masas no es sin embargo unidimensionalmente positiva. Fue consciente de que su incardinación en las relaciones socioeconómicas vigentes añadía, a sus potencialidades emancipatorias, tendencias políticamente reaccionarias. Así, el cine comercial responde a la atrofia del aura que el medio técnico cinematográfico promueve, produciendo artificialmente una reauratización de los actores y generando el culto a las "estrellas" de cine. El equivalente de esta situación en el plano político es sin lugar a dudas peligroso: "La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine." W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, ed. cit., pp. 38-39. Respecto al periódico, no duda Benjamin en afirmar que "representa, hablando técnicamente, la posición literaria más importante, pero dicha posición por otro lado está en manos del enemigo", TB, p. 122.

56. T. W. Adorno, "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", en *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966, pp. 22 y ss.

57. *Ibid.*, p. 50.

58. *Ibid.*, pp. 65-66.

59. *Ibid.*, p. 66.

60. *Idem.*

61. T. W. Adorno, y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1997, p. 172.

62. *Op. cit.*, p. 179.

63. *Ibid.*, p. 204.

64. *Ibid.*, pp. 208-209. En todo caso, para Adorno los efectos de los medios de entretenimiento y manipulación mediáticos tienen como base las condiciones de vida impuestas por el sistema de trabajo y el régimen de explotación de la sociedad clasista. No pueden explicitarse esos efectos abstrayendo las condiciones sociales en las que tales medios se aplican: "Son las condiciones concretas de trabajo en la sociedad las que imponen el confor-

mismo y no las influencias conscientes que, adicionalmente, harían estúpidos a los hombres dominados” (*op. cit.*, 172). Igualmente, en un artículo posterior sobre la televisión, Adorno sostuvo que “no es posible encarar en forma separada los aspectos sociales, técnicos y artísticos de la televisión. Son interdependientes”; T. W. Adorno, *Intervenciones*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 63. A pesar de que los factores característicos de la televisión son aislables por las técnicas perfeccionadas de la investigación social, debe quedar claro que tales “factores sólo adquieren su fuerza en la totalidad del sistema”, *op. cit.*, p. 64. Por ello, debe afirmarse que la televisión convierte a los individuos “en lo que ya son, sólo que con mayor intensidad de lo que efectivamente son”; *Idem*.

65. E. Lunn, *Marxismo y modernismo*, ed. cit., p. 187.

66. A. Honneth, “Kritische Theorie”, en *Die zerrissene Welt des Sozialen*, ed. cit., pp. 25-72.

67. Cf. E. Lunn, *Marxismo y modernismo*, ed. cit., pp. 266-267.

68. F. Jameson, *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, Verso, London-New York, 1990, p. 107.

69. *Ibid.*, p. 230.

70. *Ibid.*, p. 108.

71. *Idem*.

72. Ver F. Jameson, “Sobre los «Estudios culturales»”, en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 112. Según Honneth, la concepción de Adorno de la industria cultural como instancia manipuladora, cuya fuerza sugestionadora penetra en los individuos generando conformidad de manera sistemática, es incapaz de ver el modo en que las subculturas actúan como lugares de resistencia, al posibilitar a los individuos interpretaciones creativas y distanciadas del tipo de recepción que los *mass-media* mercantilizados persiguen. Adorno tiende a sobrevalorar el papel de control y manipulación de las instancias sociales (en este caso, lo que denomina como industria cultural) sobre las capacidades subjetivas de resistencia en la forma de generación de interpretaciones y ámbitos de acción con sentido comunitario, opuestos a la dinámica manipuladora. Ver A. Honneth, *Kritik der Macht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, pp. 92 y ss.

73. El teatro de Brecht “pretende menos colmar al público con sentimientos, aunque éstos sean los de la rebelión, y más enajenarlo de las situaciones en las que vive por medio de un pensamiento insistente. Advirtamos no más que marginalmente que no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma. El teatro épico sólo es opulento suscitando carcajadas”. TB, p. 132.