



EL PROBLEMA DE LAS MASAS EN LA ESTÉTICA ALEMANA. TÉCNICA Y CULTURA EN BENJAMIN Y ADORNO

*MASS'S PROBLEM INTO GERMAN AESTHETIC.
TECHNICAL AND CULTURE IN BENJAMIN AND
ADORNO*

Naím Garnica

[0000-0003-2436-4987](mailto:naimgarnica11@gmail.com)

naimgarnica11@gmail.com

CONICET – Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

El presente trabajo reconstruye de qué modo para los pensadores inscriptos en la tradición crítica de la estética alemana de inicios del siglo XX como Theodor Adorno y Walter Benjamin la aparición de las masas como un nuevo sujeto político estaba enteramente relacionado con el fenómeno de la técnica. A tales efectos, exploramos rupturas y continuidades que existen en la explicación de estos autores acerca de los fenómenos culturales asociados a las masas como el cine, la fotografía y los nuevos medios de comunicación. Finalmente, agregamos al debate consideraciones que pretenden actualizar el planteo de estos autores a la luz de nuestro presente.

Palabras claves: arte, estética, industria cultural, medios.

ABSTRACT

The present work reconstructs how for the thinkers like Walter Benjamin and Theodor Adorno, inscribed in the critical tradition of German Aesthetics of the early twentieth century, the appearance of the masses as a new political subject was entirely related to the phenomenon of technique. For this end, the work explores ruptures and continuities that exist in the explanation of these authors about the cultural phenomena associated with the masses such as cinema, photography, and new media. Finally, we add to the debate considerations that pretend to update the approach of these authors in the light of our present.

Keywords: Art, Aesthetics, Culture Industry, Media.

Recibido: 13/06/2023

Received: 13/06/2023

Aprovado: 08/08/2023

Approved: 08/08/2023

Publicado: 16/08/2023

Published: 16/08/2023



LA CULTURA DE MASAS A INICIO DEL SIGLO XX

Parece conveniente, antes de exponer el pensamiento de los autores, presentar que el problema de las masas en la cultura contemporánea es un tema de preocupación para el pensamiento en general. A su modo, diversos autores como Sigfried Kracauer, Ernst Junger, Oswald Spengler, Robin George Collingwood, Herbert Marcuse, Clement Greenberg y John Boynton Priestley, trataron de problematizar este fenómeno que en el siglo XX adquiere características singulares. En el siglo XX donde el fenómeno deviene ya no sólo físico, mensurable y amenazante, sino eminentemente cultural. Así, las masas en la modernidad se vuelven cercanas a un concepto que parecía lejano y repulsivo a su universo conceptual como la cultura. Como explica Raúl Rodríguez Ferrándiz, a inicio del siglo XX, antes de la aparición del concepto de “cultura de masas”, podemos encontrar descripciones que tratan de evitar asociar ambas palabras. Rodríguez señala que fruto de este desconcierto se acuñaron expresiones como: soberanía de masa, producción de masas, ornamento de masas, ídolos de masas, sociedad de masas y también civilización de masas. De ese modo, cultura y masas permanecen excluidas, en particular si pensamos que juntarlas podría incluir un elemento “reluctante a cualquier cultivo, porque el cultivo (sentido de cultura) es una tarea individual, solitaria, reconcentrada, aplicada a su objeto y no pendiente y menos todavía necesitada de la presencia de otros sujetos, que para colmo no están en la masa en tanto suma de individuos agrupados en razón de algún interés común o algún propósito, sino que se diluyen en un magma indistinto y respiran al unísono sin demasiada conciencia de ello, en virtud de un contagio, una sugestión, bien recíproca o bien inducida por un líder” (RODRÍGUEZ, 2012, p.12).

A contrapelo de esta tendencia, las masas se consolidan como un fenómeno que va más allá de la mera aglutinación de personas físicas, esto es, como multitudes o aglomeraciones. La emergencia de espacios y producciones culturales comenzaron a dar cuenta de que tal aglutinamiento se producía *en razón de* libros, filmes, música, revistas, etc., todos ellos homogéneos y estandarizados y no *por mero* aglutinamiento. Podría pensarse que, desde la aparición de la novela y los cuentos fantásticos, de hadas y de terror gestado en el romanticismo alemán en el siglo XVIII dicha tendencia se ha prolongado hasta el siglo XX con la consolidación de la *Kriminalroman* y/o *Detektivroman*, los cuentos de horror hasta el cine, es decir, aquello que comenzó como literatura trivial, popular o banal devino en una forma distintiva de conducta, consumo y pensamiento al volverse cultura de ese sujeto político. Como sostiene Rodríguez, la masa se volvió “masa crítica precisamente por compartir, entre otras cosas, una cultura material, por acceder a unos medios de comunicación de masas cuya disponibilidad y difusión consentían precisamente hablar de masas de usuarios y consumidores de esa cultura” (2012, p.12).

De esta manera, se puede ver de qué modo los conceptos de cultura y masas, juntos o separados, pueden presentarse polémicos y discutibles. Si en la primera perspectiva mencionada la cultura debe adaptarse y adulterarse para que pueda ser poseída por la masa, en la segunda perspectiva, la cultura, aunque adjetivada para ser desprestigiada como cultura masiva o de masas, reviste un tipo de práctica

distintiva. Para los críticos de esta segunda mirada, la cuestión reside en saber si luego de que la cultura se vuelve masiva para su consumo sigue manteniendo su estatuto de cultura, en el sentido de la tradición del cultivo, la civilización, la *Bildung* o el *refinement*, esto es, como una forma de mejoramiento moral del gusto civilizado. En cualquier caso, lo que pretendemos poner de relieve es cómo los argumentos, ya sean conservadores o progresistas, se oponen a la cultura de masas en la medida en que ella representa una forma de promoción de la cultura, algo imposible de pensar para las elites burguesas, insistimos, progresistas o conservadoras. La cultura no puede ser objeto de promoción, ella sólo les es cedida o es accesible a almas que han sido iluminadas, lo cual impugna el cumplimiento del anhelo que se ciñe en el ideal pedagógico del cultivo del espíritu. De esa manera, la cultura o bien se posee como don o privilegio, o bien, es una ilusión resultada de las condiciones materiales de opresión que la vuelven entretenimiento narcotizante y adormecedor.¹

Pese a la dualidad del análisis aquí enfatizado, las dos versiones de cultura no pueden reducirse a una disputa entre cultura alta y baja, pues en diversas épocas estas divisiones de niveles han estado presente.² En este contexto, debemos subrayar el hecho de que en la Modernidad la aparición de la sociedad industrializada y tecnificada se vuelve un elemento constitutivo de la cultura, lo cual impugna un análisis por niveles de la cultura. La industrialización y tecnificación de los procesos culturales es para las masas un rasgo definitorio no sólo en lo económico y político, sino además en su conformación cultural. La cultura de masas, alejándose de la cultura popular que encarnaba el folclore, la preservación de la tradición y la producción en el marco de sociedades rurales y artesanales, se vincula a la ciudad donde la mecanización de las máquinas posibilita exaltar la novedad, la moda y la aceleración. Tal diferenciación, aunque empleada para desacreditar a la cultura de masas, muestra cómo su producción se realiza a partir de estrategias técnicas que pretenden industrializar el proceso y lograr la masificación. Este hecho, muestra por qué el problema de la reproductibilidad técnica de la cultura y su alianza con la actividad artística se ve tan problematizada a inicios del siglo XX. Reproducir industrialmente la cultura mediante máquinas como las que intervienen en la fotografía, el cine, la radio o la televisión provocan la sospecha de aquellos críticos (Adorno, Anders, Spengler, Collingwood, Eliot, entre otros) que suponen que allí se cifra *un momento* peligroso para la cultura: la estandarización del producto cultural y su consecuente vulgaridad en el proceso de divulgación.

¹ Al respecto, puede verse la tradición crítica de la cultura conocida como Kulturkritik en la explicación brindada por Raulet (2009). Se podría señalar, a los efectos de una historia intelectual de esta tendencia, que entre 1950 y 1960 se publicarán diversos textos que muestran su pesimismo sobre cómo la técnica afecta la cultura. En 1953 Heidegger expuso ante la Academia de Bellas Artes de Baviera sus tesis sobre “El problema de la técnica”, también vio la luz la traducción alemana de *Brave New World*, de Aldous Huxley. También el ensayo de Gunther Anders “Kafka, pro und contra” era publicado en 1951, y en 1953 los libros de Alfred Weber *Der dritte oder der vierte Mensch* y el del hermano de Ernst Junger, Friedrich Georg, *Die Perfektion der Technik*. Si se quiere entre estas décadas se instala el cuestionamiento al prometeísmo técnico que convierte a la cultura en una mera forma degradada de conocimiento. El abordaje de estos autores sobre el avance técnico sobre el mundo parece estar marcado por un fuerte pesimismo que cree que la cultura ha sido completamente conquistada por la administración científico técnica.

² Sobre este punto se puede consultar Huyssen (2002).

En ese marco, la disputa por el concepto de reproductibilidad técnica en la cultura que tiene lugar en la República de Weimar mediante los textos de Benjamin y Adorno (aunque no es restrictiva a tal tradición) parece ofrecer algunas coordenadas que complejizan en mayor grado lo que acabamos de presentar. En virtud de sus textos, trataremos de indagar de qué modo la aparición de las masas se ve relacionada con el despliegue del avance técnico. Trataremos, en consecuencia, de reconstruir las implicancias que esa relación existente entre masa y técnica tiene en la cultura.

BENJAMIN Y LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA: LOS AÑOS 30

Según sostiene Terry Eagleton (2013), Benjamin comienza a identificar, alrededor de los años 30, que el arte depende de técnicas de producción. Esto supone que el arte se ve expuesto a las fuerzas productivas resultado de las relaciones sociales y no a una voluntad innata o inspiradora que le permite al artista crear, de hecho, el arte se vuelve una forma de producción antes que una expresión creativa e inspiradora. Tal concepción, cree Eagleton, marca que Benjamin está asumiendo una explicación materialista dialéctica, según la cual el artista debe desarrollar y revolucionar las fuerzas productivas a partir de la contradicción, es decir, tratar de pensar en nuevas relaciones sociales entre el artista, como un productor, y el público. El autor inglés sostiene:

Cine, radio, fotografía, grabaciones musicales: la tarea del artista revolucionario es desarrollar estos nuevos medios, tanto como transformar los viejos modos de producción artística. No se trata simplemente de imponer un mensaje revolucionario a través de los medios existentes: sino de revolucionar los medios mismos. (EAGLETON, 2013, p.131)

En consecuencia, la aparición de medios técnicos como la fotografía, el cine y la radio, pero principalmente los dos primeros, son entendidos por Benjamin como medios que deben ser revolucionarios en sí mismos, en tanto alteran la percepción y las técnicas tradicionales.³

Entonces, no se trataría de usar estos medios para amplificar o masificar el mensaje de la revolución, antes bien, deben transformar las relaciones, como por ejemplo, que el espectador se vuelva colaborador de la obra. En esa dirección, a comienzos de los años 30 y en el marco de su conversación con Adrienne Monnier, Benjamin se autoreprocha que su antigua idiosincrasia no lo dejara valorar la fotografía. Precisamente, “Diario parisino” de 1930 y publicado en *Sobre la fotografía* (2004), relata lo siguiente: “se volvió a apoderar de mi atención, al mostrarse interesada en las fotos de los libros de arte, contradiciendo mi vieja tendencia a reaccionar tan impetuosamente contra ellas” (2004, p.18). A

³ Si bien Benjamin es tematizado en relación a sus consideraciones sobre la fotografía y el cine, principalmente, no puede descuidarse su perspectiva sobre la radio como también su participación activa en dicho medio de comunicación a inicio de los años 30 en Alemania. No puede, entonces, descuidarse sus trabajos radiofónicos como tampoco la perspectiva que de ellos se desprende. Véase con atención Benjamin (2021).

continuación, Benjamin cuenta que hace irritar a su interlocutora cuando le indica que una escultura u obra de arquitectura se puede “disfrutar” más en una foto que en la realidad y que ello “sólo puede ser un modo de acercarse al arte “empobrecedor y enervante” (2004, p.18). Pese a ello, nuestro autor recibe una enseñanza que aparecerá en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1933-36):

[...] las grandes creaciones [...] no se pueden considerar obra de un solo individuo. Son configuraciones colectivas, tan poderosas que sólo pueden disfrutarse a condición de reducirlas de tamaño. En el fondo los métodos de reproducción mecánica constituyen una técnica reductora, ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el que no pueden llegar a ser disfrutadas. Y así cambié una foto de la *virge sage* de Estrasburgo [...] por una teoría de las reproducciones que quizá me resulte todavía más valiosa” (BENJAMIN, 2004, p.18).

Esta huella será decisiva para estructurar *La obra de arte...*, en tanto, la fotografía, el cine y la vanguardia rusa representada en las técnicas cinematográficas de Dziga Vertov, devendrán en esa valiosa teoría de la reproductibilidad que ha obtenido de su diálogo.⁴ En el texto también circulan la preocupación inminente de la amenaza fascista, como asimismo, la búsqueda de un encuentro entre arte de vanguardia y revolución política. Benjamin no está buscando la síntesis de la cultura occidental entre Atenas y Jerusalén, sino entre París y Moscú, es decir, entre vanguardia y comunismo y no entre logos y cristianismo, pese a la carga teológico-política de muchos de sus conceptos. A su vez, esta obra, publicada en 1936 en francés por Pierre Klossowski, no deja de pensar y considerar de qué modo las relaciones entre capitalismo y autoritarismo se vuelven más estrechas.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA: CINE, FOTOGRAFÍA Y MASAS

En su texto Benjamin parte de la siguiente premisa: el presente exige pensar las tendencias actuales de tratamiento del arte bajo las condiciones actuales de desarrollo. Para ello, cree el autor es necesario *historizar* la técnica y su impacto en la dimensión artística. Según su trabajo, casi a modo arqueológico, distingue tres períodos: Litografía, Fotografía y Cine.⁵ Para esta tarea Benjamin asume, como ya hemos indicado, el análisis del materialismo histórico. A su juicio, debemos advertir que la técnica modifica no sólo los procedimientos de producción artística, sino también la percepción, con lo cual se vuelve necesario determinar el carácter político del arte, identificar las condiciones técnicas y sociales y,

⁴ Aquí seguimos la interpretación realizada por Jean-Maurice Monnoyer (2013) en el prólogo a la edición francesa del texto de Benjamin. Esta introducción que lleva por título “Noticias” está publicada originalmente en 1991 en francés, pero en 2013 en español.

⁵ Se puede ver el texto de Silvia Schwarzbock “Historia de un error” (2011) sobre la cuarta etapa de desarrollo que estaría relacionada con la aparición de las series de TV y *streaming*, la cual completaría las épocas anteriores de la imagen en litografía, fotografía y cine.

finalmente, tener una visión sobre las condiciones de producción de las técnicas modernas, llamadas aquí: segunda técnica.

La aparición de esta segunda técnica llama la atención de Benjamin en tanto la relación entre técnica y sociedad se ve modificada por la aparición de las masas. Como hemos insistido anteriormente, la emergencia de las masas en la sociedad moderna, en el análisis de *La obra de arte...*, está dada por la posibilidad que la reproductibilidad técnica ofrece en la cultura, pero fundamentalmente, en el arte. Frente a una obra de arte de carácter tradicional que supone la unidad indivisible e irrepetible de la creación genial de la obra, la época de la reproductibilidad plantea nuevas experiencias y lenguajes que estarán orientados por el cine y la fotografía. La reproductibilidad en lo que Benjamin interpreta como arte post-aurático u obra profana,⁶ la reproducción deviene procedimiento artístico en la medida en que su rasgo distintivo es la multiplicidad y la copia de ejemplares. Tal criterio estético rompe con la idea de un aura mágica que cubre a la obra, haciendo de ésta una creación irrepetible, originaria, singular, auténtica y cultural. Es, precisamente, en virtud de dicha posibilidad que los medios de producción de la artísticidad reproductible conforman la cultura de masas, pues trituran el aura y la singularidad, dando paso a la masificación accesible para su consumo. Así, la reproducción técnica muestra un aspecto destructivo, catártico y de liquidación, pero, al mismo tiempo, se constituye como una renovación y resurrección de la obra. Justamente, esto es lo que ve Benjamin como consecuencia social de la reproductibilidad artística, esto es: la modificación histórica de la organización de la percepción y, por tanto, los motivos sociales de estas modificaciones, a saber: la cultura de masas y su pretensión de acercar las cosas; y superar la unicidad aceptando la reproducción. Si bien en este punto Benjamin parece estar confiando en el advenimiento del socialismo, lo que pretendemos destacar es cómo el producto artístico de la reproductibilidad exige ahora ya no contemplación y reverencia, sino una actitud crítica y fruitiva del público que no es experto.

De esa forma, la obra de arte en la época de reproducción técnica se *libera* de su dependencia del ritual. Su diseño es mediante la reproductibilidad, lo cual conlleva una nueva función del arte en la que su fundamento no es ya *ritual*, sino *político*. Las técnicas de reproductibilidad, entonces, favorecen la exhibición como una nueva función artística, de la cual el cine y la fotografía son los ejemplos más ilustres. Benjamin opone al valor cultural el valor exhibicionista en el plano de la fotografía remitiéndose a la disputa entre fotografía y pintura. A su juicio, “la disputa fue, de hecho, el síntoma de una transformación histórica cuyo impacto universal no fue detectado por ninguno de los rivales. Cuando la era de la reproductibilidad técnica separó al arte de su base cultural, la apariencia de su autoridad desapareció para

⁶ Seguimos aquí el concepto indicado por Bolívar Echeverría (2003) como obra profana en oposición a la obra aurática. El autor sostiene que este concepto puede entenderse del siguiente modo: “Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el “valor para la exposición”, sin dejar de ser, ella también, única y singular, es sin embargo siempre repetible, reactualizable. Desentendida de su servicio al culto, la obra de arte musical, por ejemplo, que se pre-existe guardada en la memoria del músico o en las anotaciones de la partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes. No hay de ella una performance original y auténtica que esté siendo copiada por todas las demás. (...) Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción”. (ECHEVERRÍA, 2003, p.16)

siempre” (2017, p.42).⁷ Dicho acontecimiento conlleva no sólo a la desaparición de la apariencia de autoridad como base cultural, sino también a la discusión de si el cine y fotografía son arte o no.⁸

No obstante, Benjamin se detiene a presentar al cine, arte de masas por excelencia, como representación de la reproductibilidad, en la medida en que el actor, a diferencia del teatro, su identificación no se da con el público, sino con la cámara. La audiencia, por esta razón, adopta una postura crítica. Benjamin explica que el actor no posee:

[...] la oportunidad de adaptarse a la audiencia durante la interpretación [...] esto le permite a la audiencia adoptar una postura crítica, al no experimentar ningún tipo de contacto personal con el actor [...] la audiencia adopta la posición de la cámara, y se involucra con la obra para ponerla a prueba. Este no es el tipo de acercamiento al que se exponen los valores culturales (2017, p.45).

Tal hecho, debemos subrayar, muestra no sólo la caída del aura, sino además que la actuación en el cine se hace “para un artilugio mecánico”, es decir, para un aparato que reproduce o réplica aquello ya acaecido. Esto contrasta fuertemente, si pensamos en la diferencia entre una obra de teatro y un film, ya que “el aura está atada a la presencia y no existe su réplica” (BENJAMIN, 2017, p.46), algo que la reproducción mecánica vuelve esencial en el cine. Este argumento será criticado como optimista por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* dado que el cine no produciría en la masa una exigencia crítica, antes bien, provoca esclavización y manipulación mediante su esquematismo.

Por lo tanto, Benjamin cree que el trabajo del actor se ve mediado por el desarrollo técnico que lo acerca a las masas. Aunque esto constituye un problema, en particular, por cómo es usado el cine en el fascismo al transformar al actor en dictador y político, como también la intención de reintroducir el aura mediante la construcción del culto a la estrella hollywoodense o “hechizo de la celebridad”, lo que Benjamin tira por la puerta no vuelve ingresar por la ventana. El autor se detiene en dos hechos que el cine posee. El primero es que las películas “pueden promover la crítica revolucionaria de las condiciones sociales de existencia” (2017, p.50) y, por ello, de las categorías tradicionales del arte (las obras de Vertov y Eisenstein, por ejemplo). De allí que Benjamin oponga industria cinematográfica a cine en la Unión Soviética. El segundo hecho, y tal vez el más destacado, es que la técnica es constitutiva al cine y su intervención masificante logra convertir a cualquier sujeto en semi-experto. Esta constitución técnica Benjamin la advierte en la técnica del montaje, la cual resume la composición material de toda la obra, es decir, la composición artificial de la que es resultado. Por eso indica, casi metafóricamente, que “la realidad inmediata es la orquídea de la tierra de la tecnología” (BENJAMIN, 2017, p.54).⁹

⁷ Benjamin opone en este punto una fotografía de carácter, podríamos decir, humanista como la fotografía de retratos o de familiares fallecidos que pretenden fijar el rostro humano, con la fotografía de Atget, la cual retrata las calles desiertas de París.

⁸ Benjamin refiere aquí a la discusión de los críticos como Abel Gance, Séverin-Mars, A. Arnoux, y F., Werfel.

⁹ Para ampliar esta consideración benjaminiana, puede consultarse Hansen (1987)

Para clarificar este punto, Benjamin compara al mago y el cirujano con el pintor y el *cameraman*. Si el pintor mantiene un distanciamiento con la realidad de su obra, el *cameraman* logra penetrar en ella. A su vez, si el primero pretende reconstruir una imagen completa de la realidad, el segundo sólo dispone de “múltiples fragmentos que se fusionan bajo una nueva ley”, por eso, “la representación de la realidad a través del cine es incomparablemente más significativa que la de la pintura” (BENJAMIN, 2017, p.57). Dicha capacidad de la obra del *cameraman*, esto es, la penetración en la realidad, es posible, exclusivamente, gracias al equipamiento mecánico que extiende las posibilidades artísticas y de la experiencia. Mediante la cámara se logra desmitificar la realidad, el objeto, de allí que Benjamin se enfrente a la contemplación tranquila de la pintura, pues el cine modifica nuestra percepción a través del shock permanente. De ese modo, el cine va ganando para Benjamin un lugar desatacado en el marco del empobrecimiento de la experiencia. El cine, en consecuencia: a) logra ampliar el campo de la percepción, b) facilita el análisis; c) muestra la relación entre arte y ciencia; d) amplía la comprensión y la acción de nuestras necesidades vitales; y d) expande el espacio y el movimiento. Si las limitaciones de la construcción del espacio privado burgués representaban una prisión, “vino el cine y voló por los aires este mundo-prisión” (BENJAMIN, 2017, p.59) Nuestra óptica y acústica se han vuelto mayores, pues “evidentemente se abre una nueva naturaleza ante la cámara, diferente ante el ojo desnudo, porque reemplaza un espacio explorado conscientemente por otro en el que se penetra de forma inconsciente” (BENJAMIN, 2017, p.60). Benjamin está pensando, en este caso, en el cine de Vertov, el cual filma movimientos corporales y los monta en distintos tiempos y ángulos a los fines de mostrar todo lo que sucede para el ojo sin intervención mecánica. De ahí que Benjamin sostenga que “la cámara nos presenta la óptica inconsciente” del mismo modo que lo hace el Psicoanálisis con nuestra conducta.

Esto último lleva a Benjamin a presentar la relación entre arte y masas. A su parecer, la reacción de las masas ante la pintura es reaccionaria porque la contemplación aleja a las masas. Mientras que el cine sería progresista, pues la reproducción mecánica convoca a las masas. El arte reproducible o mecánico deviene en arte de masas debido a sus efectos impactantes, su disposición al shock y la necesidad de abandonar la contemplación de la obra y sustituirla por una “atención dispersa”. La aparición de este nuevo tipo de arte tiene como correlato social la consolidación de un nuevo espectador con experiencias que se constituyen a partir del shock de las imágenes. La estructura de los films es considerada por Benjamin como un proyectil, en tanto promueve las técnicas dadaístas de destrucción del aura y la contemplación mediante la distracción que hacen del arte “un centro de escándalo” (2017, p.63). De esa manera, la alianza entre dadaísmo y cine le permite a Benjamin ver de qué modo la historia del arte se está modificando en función de su dimensión técnica. En ambos casos, dadaísmo y cine, el “elemento de distracción también es principalmente táctil, al estar basado en cambios de lugar y enfoques que, periódicamente, asaltan al espectador” (2017, p.63). Tal concepción se sustenta en la forma de presentación que los films hacen de las imágenes en tanto el ojo capta algo, eso captado ya ha cambiado sin interrupción alguna para detenerlo y contemplarlo.

La concepción benjaminiana del cine como forma de pensamiento crítico a través de las imágenes se enfrenta a las críticas de la cultura de masas, como las elaboradas por Georges Duhamel,¹⁰ citado por Benjamin en este texto, pero también de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* por medio del concepto de industria cultural. A juicio de sus críticos, el cine esclaviza, entorpece y consume la imaginación, pues convierte a sus espectadores en sujetos pasivos incapaces de reflexión. El cine no sólo es una expresión del sometimiento de la inteligencia a las imágenes, sino también una forma de acceso al arte sin experticia alguna, algo que los custodios de la cultura no parecen perdonar. En contrapartida, Benjamin sostiene que el cine, por medio de su estructura técnica, desplaza la obra de arte de la envoltura moral a la cual estos guardianes de la cultura pretenden reducir. De este modo, la masa se establece como “la matriz desde la que todo comportamiento tradicional frente a las obras de arte surge hoy bajo una nueva forma. La cantidad se convirtió en calidad. El incremento de las masas de espectadores ha producido un cambio en el modo de participación” (BENJAMIN, 2017, pp. 64-65).

A través del cine las masas se ven incorporadas al mundo de la cultura, pero para aceptar este proceso Benjamin debe mostrar que el arte o cultura de masas que ellas detentan posee rasgos distintivos. Su característica más sobresaliente es el tipo de apercepción, esto es, la distracción o percepción a medias, lo que se denomina como “óptica táctil”. De ese modo, sostiene Benjamin, las masas se convierten en un sujeto de la transformación cultural, pues sus nuevas formas de experiencia la convierten en una expresión de comportamiento en relación a la cultura que el arte tradicional o aurático no expresaba. El autor parece estar pensando aquí en todas aquellas experiencias que se vuelven posibles en la modernidad, pero en una modernidad urbana, en la cual el shock de las imágenes circundantes provocan sensaciones fragmentarias y discontinuas a las que las masas se enfrentan ya sea en términos de agrado o desagrado.¹¹ Sostiene en esta dirección:

La recepción en estado de distracción, que se hace evidente en todos los campos del arte y es síntoma de los cambios profundos en la apercepción, encuentra en el cine su verdadero modo de ejercicio. El cine, con su efecto impactante, alcanza esta forma de percepción solo a medias. El cine expulsa el valor cultural no solo por ubicar al público en el lugar del crítico sino también porque esta posición no requiere atención. El público es un examinador, pero un examinador distraído. (BENJAMIN, 2017, p.67)

Tal recepción discontinua y dispersa es la que establece las posibilidades políticas para que el arte se emancipe y encuentre una nueva forma que rompa con el valor de culto. Así, la cultura de masas con sus experiencias, como mirar un film, trabajar con máquinas o moverse entre la multitud, es una figura

¹⁰ Uno de los máximos críticos de la cultura de masas a juicio de Benjamin es G. Duhamel. Este escritor francés veía en el desarrollo del cine una forma de embrutecimiento y detenimiento del desarrollo espiritual. De hecho, Benjamin sostiene que este escritor ve en el cine un modo de sustitución del pensamiento por un mero movimiento de imágenes. Benjamin indica “Duhamel, que detesta el cine y nada sabe de su importancia, aunque sí de su estructura, define su esta circunstancia así: “Ya no puedo pensar lo que quiero pensar. Mis pensamientos han sido reemplazados por imágenes en movimiento”” (2017, p.63). Benjamin refiere en este pasaje que citamos al texto de Duhamel de *Scènes de la vie future* publicada en París en 1930.

¹¹ Ver acerca de este argumento Gasché (1994, pp. 183-204).

dialéctica que, por un lado, puede liberar y desafiar al poder, pero, al mismo tiempo, y por otro lado, puede adormecer y reafirmar el poder. Tal dialéctica se puede ver cuando Benjamin, como apuntamos anteriormente, muestra que al tiempo que el cine rompe con el valor cultural y tradicional por sus técnicas reproductivas, puede emplearse como culto de la estrella de cine mediante la industria capitalista. Esto muestra que Benjamin era consciente de los peligros que la cultura de masas tiene en su seno, y que su postura no puede tacharse de optimista, inclusiva y democrática de forma ciega.

Precisamente, en el “Epilogo” de su texto Benjamin advierte que si bien podemos considerar a la proletarización y masificación como dos fenómenos de la reproductibilidad mecánica que han colaborado en ampliar las posibilidades culturales de sectores sociales excluidos, todavía persiste el peligro del fascismo y su uso cultural de las masas. El peligro del fascismo reside en que mediante técnicas culturales consigue identificar la guerra con los movimientos de masas y los aparatos técnicos parecen ser los medios más adecuados para esto. En consecuencia, Benjamin no mira a la cultura de masas desde una ingenuidad infantil, pues su trabajo nota de qué modo la masificación de la cultura es un mismo proceso, pero de doble rostro. Dice Benjamin:

El fascismo intenta organizar a las nuevas masas proletarias sin modificar la estructura de propiedad que aquellas se esfuerzan en abolir. El fascismo ve su salvación en darles a estas masas, no el derecho, sino la oportunidad de expresarse. [...] el resultado lógico del fascismo es la introducción de lo estético en lo político. [...] así se formula la situación política. La situación tecnológica podría formularse así: sólo la guerra hace posible movilizar todos los recursos técnicos actuales manteniendo el sistema de propiedad. (2017, pp.67-68).

Por esta razón, Benjamin se opone al irracionalismo del futurismo, para el cual “la guerra es bella”. En una sociedad en la que la tecnología todavía o *aún no* hace frente a las fuerzas dominantes de la sociedad, este tipo de declaración sólo pueden ser irresponsables. Su planteo radica en que “la sociedad aún no ha madurado lo suficiente como para incorporar a la tecnología como un órgano, que la tecnología no se ha desarrollado lo suficiente como para hacer frente a las fuerzas básicas de la sociedad” (BENJAMIN, 2017, pp.69-70). Nuevamente, esto constata que Benjamin no celebra acríticamente la inclusión de las masas por mero impulso democrático, multiplicador y extensivo. Por el contrario, su postura no deja de advertir los peligros que son constitutivos de la cultura de masas. Por lo tanto, esto conduce a entender a los fenómenos artísticos de la era reproductible como emancipadores en cuanto lo humano logre incorporar a las fuerzas productivas de su momento histórico, eso que Benjamin llama casi enigmáticamente, segunda técnica. Precisamente, como explica Buck-Morss, para Benjamin de lo que se trata es pensar que si “los medios masivos (Benjamin los habría llamado reproducción mecánica) podían ahora duplicar este mundo mercantil al infinito como la mera imagen de una ilusión” de lo que se trata ahora de abogar por una “(...) función crítica y cognitiva en la que podía participar un arte politizado era precisamente lo opuesto: no duplicar la ilusión como realidad, sino interpretar la realidad misma como ilusión” (BUCK-MORSS, 2005, pp. 82-83).

Pese a esto, es interesante ver cómo el concepto de reproductibilidad y, por tanto, de cultura y técnica de Benjamin suscita en sus cercanos algunos reparos. En su intercambio epistolar con Adorno sus consideraciones sobre la técnica, la cultura y las masas que se ven entrelazadas en su texto, encuentran algunas advertencias que pueden ayudar a entender la relación entre masas, cultura y técnica. En lo siguiente revisamos los argumentos en contra del planteo benjaminiano tanto en el intercambio epistolar como en el ya célebre concepto crítico de la cultura de masas, a saber, la industria cultural elaborado en *Dialéctica de la Ilustración* por Max Horkheimer y el mencionado Adorno.

LAS DISCUSIONES CON ADORNO

En una carta fechada en marzo de 1936 Adorno comienza por reconocer en *La obra de arte...* el cumplimiento del programa benjaminiano, esto es, lograr pensar dialécticamente la relación entre mito e historia dentro del campo materialista dialéctico. Según cree Adorno, tal propósito se cumple en esta obra cuando se presenta “la autodisolución del mito, que se apunta aquí como desmitificación del Arte” (1995, p.139). Adorno advierte la fuerza que tendrá la idea de distinguir entre arte profano y arte aurático. En esa dirección, se contenta en encontrar una base común en sus ideas sobre tecnología y dialéctica. En sus palabras:

Usted sabe que el objeto “liquidación del Arte” está desde hace muchos años detrás de mis ensayos estéticos, y que el énfasis con el que defiende, sobre todo en cuento a la música, el primado de la tecnología ha de entenderse estrictamente en este sentido y en el de la “Segunda Técnica” de usted. No me sorprende que encontremos aquí expresamente una base común; no me sorprende, después de que el libro sobre el Barroco llevara a cabo la separación de la alegoría del símbolo (en la nueva terminología: aurático) y *Dirección única* la de la obra de Arte de la documentación mágica. Es una hermosa confirmación –espero no suene inmodesto si digo: para ambos– que hace dos años, en un artículo publicado [...] yo hiciera formulaciones sobre tecnología y dialéctica y sobre la relación modificada con la técnica que comunican plenamente con las suyas. (ADORNO, 1995, p.139)

Esta base común que ambos hallan es realizada por caminos distintos. Si Benjamin está pensando, fundamentalmente, en el cine y la fotografía, Adorno enfatiza la intervención técnica en la música. Uno y otro advierten de qué modo la intervención tecnológica en la modernidad transforma las relaciones sociales, la experiencia y la cultura, pero el primero está llegando a esa conclusión mediante el sentido de la vista o *el ojo*, el segundo por medio del sentido de la escucha o *el oído*.¹² En cualquier caso, música y cine

¹² Pueden verse al respecto: “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” de 1938 el cual dialoga directamente con *La obra de arte...* de Benjamin, “Sobre la situación social de la música” de 1932 y “Sobre música popular” de 1941 el cual es programático para el concepto de Industria cultural de *Dialéctica de la Ilustración*. En este último texto presenta los conceptos de estandarización y pseudoindividualización que se aplicaran a otros productos de la cultura de masas. Un testimonio claro del cuestionamiento de Adorno en los años cuarenta a Benjamin se puede leer en este texto. Allí Adorno dice: “La noción de distracción sólo puede entenderse en su contexto social y no como un término independiente de psicología individual. La distracción está ligada al sistema de producción actual, al proceso racional y mecánico del trabajo al que, directa o indirectamente, se ven sometidas las masas. Un sistema de producción que engendra temores y ansiedades sobre el

forman parte de las nuevas formas sociales del arte que la tecnología a inicio del siglo XX está modificando.

Pese a ello, Adorno lleva adelante dos reparos que pueden ser interesantes de hacer notar, a los efectos de pensar la estructura y problematización de *La obra de arte...* A su juicio, cree que la disolución del proletariado en la masa producto del advenimiento de la revolución soviética es una teoría política sin igual. Pero, lo que le parece destacable en términos políticos, no lo convence en términos estéticos. Su presupuesto inicial es que Benjamin al separar arte aurático de arte reproducible o mecánico cae en una sublimación peligrosa de la obra de arte autónoma al colocarla como parte del aura mágica de la obra tradicional. No cree que sea justo quedarse sólo con el momento aurático, mágico y ritual de la obra de arte burguesa, pues ella también mantiene un elemento de verdad que podría conducir a la libertad. Adorno explica que:

No hace falta que le asegure que soy plenamente consciente del elemento mágico en la obra de Arte burguesa (tanto menos cuanto que intento una y otra vez revelar la filosofía burguesa del Idealismo, a la que se asigna el concepto de autonomía estética, como mítica en el sentido pleno del término). Pero me parece que el centro de la obra de Arte autónoma no está en la parte mítica –disculpe la forma tópica de hablar– sino que es en sí mismo dialéctico: entrelaza en sí lo mágico con el signo de la libertad. (1995, p.140)

Esta defensa del arte autónomo de Adorno no puede interpretarse a partir del lugar común maniobrado científica y políticamente en el seno mismo de la Teoría Crítica, según el cual, como ha indicado Jordi Maiso (2018a), se busca el rechazo del pensamiento adorniano en virtud de “una reducción *ad hominem* que condensa en la persona de Adorno todo aquello que el *bon ton* intelectual ha convertido en “tabú” (burgués, elitista, “difícil”, resignado, pesimista, acientífico y supuestamente ciego a las virtudes de las dos manifestaciones sacrosantas de la cultura popular: el cine y el jazz)” (2018a, p.106). Entonces, lo que pretende Adorno, antes bien, es reclamar que en el planteo de Benjamin se extreme la posibilidad dialéctica de la autonomía artística de la obra que en *La obra de arte...* parece presentarse unilateralmente como arte aurático. El reclamo adorniano descansa en profundizar la dialéctica en la dimensión autónoma de la obra misma, esto supone, no pasar por alto:

[...] la experiencia elemental, evidente para mí de forma cotidiana en la propia experiencia musical, de que precisamente la consecuencia extrema en el seguimiento de la ley tecnológica del arte autónomo lo cambia, y en lugar de tabuización y fetichización lo aproxima al estado de la libertad [...].” (1995, p.140).

El segundo reparo lo hace sobre la redención que Benjamin hace del cine cursi. Para Adorno falta también dialectizar el momento del cine de “nivel”, pues “*l’art pour l’art* también estaría necesitado de redención” (1995, p.141). Si bien logra poner en tensión dialéctica la tecnificación junto a la alienación, Adorno no confía en asignarle al proletariado como sujeto del cine la tarea de llevar a cabo el proceso

desempleo, la pérdida de ingresos, o la guerra, y que tiene su correlato no productivo en el entretenimiento: es decir, relajación que no requiere esfuerzo de concentración alguno” (BENJAMIN, 2012, p.246).

dialéctico. La salvación de la autonomía que Adorno emprende para advertirle a Benjamin su dialéctica disminuida consiste en no identificar el momento mágico, cultico y ritual de la obra con “la forma objetual de la obra de arte [...] igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte” (ADORNO, 1995, p.141). En consecuencia, Adorno cree que el revelador trabajo de Benjamin sólo necesita un empujón dialéctico que logre que en los extremos no se resuelva la tensión, sino que persista a los fines de evitar la identificación. Así, el pensador frankfurtiano se opone a resolver la tensión planteada entre arte aurático y arte postradicional o reproducible, por lo cual, su consejo conlleva “un *plus* de dialéctica” (ADORNO, 1995, p.143). Por un lado, hay que beneficiar “la dialectización de la obra de Arte autónoma, que trasciende lo planeado por su propia tecnología”, pero, por otro lado, se debe dialectizar con todo el esfuerzo posible “del arte de uso en su negatividad, que sin duda usted no desconoce pero que denomina mediante categorías abstractas, como el capital del cine [...] como irracionalidad inmanente” (ADORNO, 1995, p.143). Por tanto, para Adorno, Benjamin termina por subestimar “la tecnicidad del Arte autónomo, y sobreestima la del dependiente” (ADORNO, 1995, p.143) cuando en realidad debería llevar a cabo una dialéctica más penetrante donde los extremos se acerquen de tal modo que se pueda explicitar sus diversos momentos.

Esta crítica, aunque un poco encubierta y un tanto apresurada de Adorno, verá su máxima expresión en los años 40 cuando en *Dialéctica de la Ilustración* los autores frankfurtianos tematizan a la cultura de masas. Como se puede observar, la cultura de masas en su surgimiento provoca rechazo debido a que la cultura se encuentra atravesada por la técnica. Su intervención genera que el ocio se pueda volver lucrativo y la diversión o entretenimiento una industria que de forma taylorista es fabricada.¹³ Las masas y su espectáculo son vistos tanto como un producto que puede ser consumido, como también, un espectáculo de las masas, convirtiéndose en espectáculo para sí. A continuación, nos detenemos en cuatro puntos que podrían caer como crítica al planteo de Benjamin sobre las potencialidades políticas y progresivas de las masas y su cultura.

¹³ Marcuse un año después publicará un texto que cuestionará, en esta dirección, la dinámica cultural de la burguesía. Marcuse emplea el concepto de cultura afirmativa, según el cual la época burguesa ha logrado desarrollar una separación entre mundo material y mundo espiritual en el cual ha situado los valores más elevados, esto es, la “afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es superior [...] diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia [...]” (2011, p.14). Marcuse sostiene que la cultura afirmativa a partir de su explicación idealista produce conceptos como humanidad universal, belleza del alma y libertad interna, las cuales conforma un sujeto portador de una exigencia de felicidad que sólo se logra o realiza idealmente, sin cuestionar las condiciones materiales o fácticas de dicha realización. Tal pretensión sólo puede estar justificada en el dualismo que la cultura afirmativa supone, en tanto el alma, los valores espirituales, separados del cuerpo y la materialidad puede llevar a cabo este propósito. Por ello, Marcuse denomina cultura afirmativa a este tipo de fase histórica, en tanto oculta y afirma las condiciones de opresión existentes, obligando a los sujetos a ser felices en esas condiciones. Indica: “El hecho de que existe un mundo más elevado, un bien superior al de la existencia material, oculta la verdad de que es posible crear una existencia material mejor en la que tal felicidad se convierte en un medio de ordenación y moderación. El arte, al mostrar la belleza como algo actual, tranquiliza el anhelo de los rebeldes” (MARCUSE, 2011, p.46).

LA CRÍTICA A LA CULTURA DE MASAS EN *DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN*: LA INDUSTRIA CULTURAL

Frente a los planteos sobre las bondades y virtudes que tendría la cultura de masas, Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* escriben un extenso capítulo con el nombre de “La industria cultura. Iluminismo como mistificación de masas”. Vale decir que los términos entre sí ya son una contradicción. *Kultur* como representativa de la formación espiritual no es una palabra compatible con *Industrie*. Como explica Rodríguez, “las musas inspiradoras o el genio creador casan mal con la producción en serie, planificada, con la división del trabajo y con la búsqueda del rendimiento económico y la ampliación de mercados” (2012, p.30). De ese modo, se forma un oxímoron que probablemente esté puesto en un sentido provocador. También hay que señalar que una crítica radical como la que aparece en *Dialéctica de la Ilustración* a la cultura de masas ya la había elaborado Kracauer al advertir de qué modo la novela policial se convertía en un tipo de cultura estándar, es decir, en una *ratio* que tipifica las emociones usando personajes prototípicos.¹⁴

En ese marco de críticas a la cultura de masas, *Dialéctica de la Ilustración* presenta al arte como administrado por la industria cultural,¹⁵ es decir, por el capital. La cultura ha sido incorporada al sistema capitalista avanzado como un producto que sólo busca manipular y esclavizar. La cultura reproduce y beneficia los intereses de las clases dominantes. De esa forma al cine le cabe la misma descripción que a la cultura de masas en general, es decir: excluye lo nuevo, atrofia la imaginación, inhibe el pensamiento y constituye una negación de estilo. Esta descripción, podría tener que ver con la descripción de la cultura de masas como *Halbbildung*, *Massenkultur* que Adorno veía reflejada en la música ligera o *Light Music*. Tal descripción, se vuelve más compleja cuando se refieren a la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración*. Siguiendo el texto de Rodrigo Duarte (2011) podríamos decir que el concepto de industria cultural puede describirse mediante cinco operadores, los cuales nos ayudan a entender las consideraciones sobre la cultura de masas. Los operadores son: la manipulación retroactiva, la confiscación del esquematismo, la domesticación del estilo, la despotenciación de lo trágico y el fetichismo de las mercancías culturales.

El primer operador se presenta, por lo general, cuando se acepta que los productos de la industria cultural son de carácter necesario y surgen de las masas. Se suele validar que la baja calidad de los

¹⁴ En *La novela policial. Un tratado filosófico* Kracauer muestra cómo el detective es el representante del proceso de materialización de la idea de bien producida por el despliegue del pensar racional. La novela policial pretende hacer coincidir al sujeto con la razón y, a su vez, asignarle al conocimiento una ética confiable. Kracauer piensa que al analizar la novela policial como género es posible extraer un modelo de sociedad que se ha extendido de manera uniforme. A su juicio el policial contiene “la idea de una sociedad civilizada por completo racionalizada [...]” de allí que sólo le interesa “destacar desde el principio el carácter intelectualista de esta realidad; son un espejo deformante que, enfrentado al proceso civilizatorio, refleja una caricatura de su sustancia perversa. [...] muestra un estado social en que el intelecto, libre de toda restricción, ha logrado su victoria final, una acumulación y confusión de figuras y cosas que resulta desvaída y perturbadora, porque deforma la realidad, la deja de lado artificialmente y la convierte en una mera mueca” (KRACAUER, 2010, pp. 24-25).

¹⁵ Seguimos aquí la conceptualización histórica realizada por Maiso (2018b).

productos de la industria cultural está dada por el criterio que surge de las masas. Este argumento es que se denomina manipulación retroactiva. Se produce un producto con la intención de generar en la masa la necesidad y, luego, se lo justifica como consumo necesario o atención a las demandas de las masas. Los autores sostienen al respecto en *Dialéctica de la Ilustración*:

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición. Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza más cada vez. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes * sobre la sociedad. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía. Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p.166)

En esta extensa cita, se cifran también los siguientes operadores descriptos por Duarte. La industria cultural en su afán por satisfacer las necesidades de consumo usurpa eso que Kant denominaba esquematismo trascendental. Adorno y Horkheimer advierten cómo la industria cultural le quita al sujeto su capacidad de interpretar los datos que la sensibilidad recepta. La planificación, fabricación e industrialización de la cultura como instancia externa al sujeto y sus categorías se impone de tal manera que el sujeto no puede hacer uso de aquel recurso o esquema que Kant creía operaba en el sujeto de forma libre al subsumir los datos sensibles a los conceptos de la razón. Dicho de otro modo, la industria cultural emplea el esquematismo como “primer servicio al cliente” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p.169). El tercer operador puede verse, precisamente, en este carácter total y totalizador de la Industria Cultural, en tanto la domesticación del estilo, del detalle o de lo particular se ve sometida a la lógica industrial universal. Para ellos, el esquematismo de la “reproductibilidad mecánica supera el rigor y la validez de todo verdadero estilo” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p.172). La vocación de totalidad de la industria cultural hace que la técnica absorba en un momento único e idéntico aquello que podría generar una dialéctica interna en la obra entre lo particular y lo universal, esto es, la autonomía de los elementos que hacen que una obra pueda devenir crítica.

Esto conduce a los últimos dos operadores, los que se hallan íntimamente relacionados. La Industria Cultural al depotenciar lo trágico logra anestesiar a los espectadores en relación al sufrimiento y la experiencia que esto suscita, a los fines de poder sobrellevar la cotidianeidad. El sufrimiento sucede, pero de forma planificada y perversamente armado por la industria, pues “lejos de limitarse a cubrir el

sufrimiento bajo el velo de una solidaridad improvisada, la industria cultural pone todo su honor empresarial en mirarlo virilmente a la cara y en admitirlo conservando con esfuerzo su compostura” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p.196). Tal hecho, sólo es posible gracias a que las mercancías culturales han asumido lo que Marx describe como fetichismo de la mercancía. El planteo de los autores de *Dialéctica de la Ilustración* es poner de evidencia de qué modo en el capitalismo las mercancías culturales han incrementado su valor de cambio en detrimento del valor de uso. A su juicio, esto supone que en las sociedades tecnificadas el “valor de uso del arte, su ser, es para ellos 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” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p.203). Esto significa que el vínculo de las mercancías culturales con la vida práctica se vuelve ajeno, por lo que resulta más valorable el prestigio, la actualidad y la participación que el goce o el conocimiento.

No obstante, parece ser necesario también hacer algunas indicaciones para cerrar, referidas a las condiciones actuales del desarrollo técnico que permitan pensar en estos debates.

INDUSTRIA CULTURAL HOY: CULTURA, MASAS Y DIGITALIZACIÓN

Para finalizar debemos enfatizar que los debates en torno a la cultura de masas sólo han sido posibles gracias al desarrollo técnico. Cualquiera de los argumentos expuestos aquí no ha podido prescindir de ese componente como determinación histórica y material. Ya sea Benjamin realizando una arqueología de los medios técnicos que afectan la visión por medio de las imágenes, ya sea Adorno a través de las tecnologías de la música que elaboran sus leyes. A raíz de estas condiciones, si queremos atender a estas discusiones parece necesario encuadrarlas en los nuevos momentos que la técnica y las tecnologías presentan actualmente. Por caso, dos de los comentaristas que aquí hemos seguido, como Maiso (2018a) y Duarte (2011), sostienen que la aparición de la digitalización en la cultura de masas conserva un esquema idéntico al de la industria cultural clásica que describimos arriba.

Maiso (2018b), en un planteo mesurado, sostiene que la industria cultural exige ir más allá de ese concepto engañoso y sintomático que se abre en las industrias culturales. En este último concepto no sólo se ciñen las pretensiones de un capitalismo voraz que pretende volver industria tercerizada toda producción, desde el turismo a la producción editorial, sino la propia mutación del capitalismo a una fase post-liberal. Maiso insiste en que industria cultural refiere a un análisis social de las condiciones del capitalismo en su intención de filtrar todos los órdenes de la vida, antes que un mero análisis de la cultura en la fase fordista. Por ello, sostiene que la era digital constituye el cumplimiento más cabal de la industria cultural, en tanto, para Adorno y Horkheimer esta era la identidad de todos los productos en una falsa diferenciación y diversificación de las mercancías. Esta prerrogativa la lleva a cabo con mayor perfección Internet, pues:

[...] todos los productos culturales son extraídos de su contexto social y del propio mundo material y quedan reducidos a “datos”, a la mera forma de la información, unos y ceros, con independencia de su contenido, que permite almacenar, reproducir y entrelazar sus productos en proporciones antes inimaginables” (MAISO, 2018b, p.144).

Tal situación conlleva a la duplicación invertida que ya en *Dialéctica de la Ilustración* aparece entre representación y realidad, dado que ahora sería el espacio virtual donde lo real, lo democrático y la libertad se haría presente en el ejercicio del rol de usuario. De ese modo:

[...] la soberanía que prometen es la del consumidor –precisamente en un momento en el que la impotencia real de los sujetos, su indefensión ante los imperativos sociales, ha alcanzado un grado sin precedentes [...] esta apariencia de *empowerment* queda desmentida por la relación adictiva que se establece con estos aparatos digitales, y la sensación de soberanía se desvanece apenas el teléfono se queda sin batería o su *software* es sustituido por una versión sucesiva (MAISO, 2018b, p.146).

Por su parte, Duarte sostiene en un plateo más radical una continuidad sin quiebres entre la industria cultural clásica y lo que él denomina Industria Cultural 2.0. A su parecer, los procesos de globalización han contribuido a la concentración radical del capital por parte de monopolios y oligopolios que homogeneizan a un extremo mayor a la cultura. Las tecnologías digitales han producido una Industria Cultural global que se caracteriza por “un sistema de comunicaciones a escala mundial (...) de contenidos tanto de televisión y cine, como de *software* e incluso de información científica y tecnológica” (DUARTE, 2011, p. 115). La inmaterialidad de la era digital profundiza la fetichización de las mercancías en la medida en que el flujo de los *bytes* se convierte en la pretendida materialidad del contenido. Duarte cree que este proceso de la industria cultural actual:

suscribe totalmente lo que Horkheimer y Adorno declararon sobre su versión clásica, a saber, la tendencial aniquilación del valor de uso de las mercancías culturales en detrimento de su valor de cambio, es decir, del fugaz prestigio concedido a quien está por dentro de la última novedad vehiculada en Internet” (2011, p.116).

A MODO DE CIERRE

La radicalización de la crítica a la cultura de masas que podemos observar en estos argumentos tiene una lógica que no puede ser tachada inmediatamente de conservadora y elitista o esnobista, como suele señalarse. El concepto de cultura de masas e Industria Cultural es revisado en razón de la necesidad histórica que éstos tienen para la cultura de masas. Su crítica está tratando de imprimir en el análisis la fuerza dialéctica del examen crítico. Aún hoy, donde el concepto de industria cultural parece referir a cualquier bien cultural comercializable, como también, a un orden educativo institucional al que suele llamarse “industrias culturales”,¹⁶ los análisis críticos y sus correspondientes debates parecen tener

¹⁶ Los análisis actuales son numerosos en torno a la idea de las industrias culturales, fundamentalmente, debido a las modificaciones técnicas. Un exponente en esa dirección son los trabajos de Bernard Stiegler (2002 y 2016). Al mismo tiempo, el concepto de industrias culturales ha crecido de la mano de los *Cultural Studies*. Puede verse al respecto: Wellmer (2013), quien señala los problemas del concepto de industria cultural de Adorno por su visión negativo-totalizadora que los *Cultural*

vigencia. Sin embargo, la coyuntura histórica sobre la relación entre masas y técnica parece exigir una mirada que logre complejizar las redes entre estos conceptos. La aparición casi permanente de tecnologías vinculadas a la cultura como por ejemplo las de orientación biológica y cibernética produce una interacción con las masas y el consumo de éstas que requiere pensarse en una dirección que actualice estos planteos, sin perder de vista el horizonte crítico.¹⁷ Por esto último, nos referimos a examinar y pensar que estos procesos sociales no pueden volverse naturales, impuestos o externos a las condiciones materiales de las cuales son resultado. En consecuencia, los planteos surgidos a inicios del siglo XX en la tradición crítica alemana no pueden ser ajenos a las discusiones sobre la técnica y cultura digital actual, como hemos tratado de aportar al final del trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra. 1995.

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta. 1998.

ADORNO, Theodor. “Sobre música popular” en Rodríguez Ferrándiz, Raúl. *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras*, Valencia: PUV, pp. 217-262. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, Madrid: Pretextos. 2004.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Bs.As.: Amorrortu. 2013.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Bs.As.: Ediciones Godot. 2017.

BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*, Madrid: Akal, 2021.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Bs. As.: Interzona. 2005.

DUARTE, Rodrigo. “Industria cultural 2.0” en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, pp.90-117. 2011.

EAGLETON, Terry. “Modelos culturales”. En EAGLETON, T., *La idea de cultura. Una mirada política de los conflictos culturales*. Bs. As.: Paidós, 2003. Pp. 11-55.

EAGLETON, Terry. *Marxismo y crítica literaria*, Bs. As., Paidós, 2013.

ECHEVERRÍA, Bolívar. “Arte y utopía”, en BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México: Ítaca. 2003.

Studies advierten como problemática. También, pueden verse los trabajos de Jameson (2012) y Eagleton (2003) al respecto. Pero, creemos que la mejor descripción para diferenciar entre el sentido que aquí hemos abordado y el de “las industrias culturales” referidas a una forma de actividad económica se pueden encontrar en Maiso (2018b) y Hullot-Kentor (2011).

¹⁷ Hemos excluido de nuestro análisis el trabajo de Mitchell, en el cual se plantea la superación de la fase reproductiva mecánica de Benjamin y la sustitución de ésta por una fase biocibernética capaz de crear imágenes digitales, hologramas, realidades virtuales, entre otras. Ver Mitchell (2005).

- GASCHÉ, Rodolphe. “Objective Diversions. On Some Kantian Themes in Benjamin the Age of Mechanical Reproduction” en BENJAMIN, A., and OSBORNE, P., *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and experience*, London: Routledge, 1994. Pp. 183-204.
- HANSEN, Miriam. “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The Blue Flower in the Land of Technology.’” *New German Critique*, no. 40, 1987, pp. 179–224.
- HULLOT-KENTOR, R., “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural” *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (2011), pp.3-23.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Bs. As. Adriana Hidalgo, 2002.
- JAMESON, Frederic. “La lógica cultural del capitalismo avanzado”. En JAMESON, F. *Posmodernismo*. Bs. As.: La marca, 2012.
- KRACAUER, Sigfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Bs.As.: Paidós, 2010.
- MAISO, Jordi. “La actualidad de T. W. Adorno”, en C. L. PIEDRAHITA, P. VOMMARO, X. Insausti (eds.): *Indocilidad reflexiva. El pensamiento crítico como forma de creación y resistencia*, Bogotá, Biblioteca Iberoamericana en Estudios Sociales, 2018, pp. 105-113. 2018a.
- MAISO, Jordi. “Industria cultural: génesis y actualidad de un concepto crítico”, en *Escritura e Imagen* 14, 133-149. 2018b.
- MARCUSE, Herbert. *El carácter afirmativo de la cultura*. Bs.As.: El cuenco del plata. 2011.
- MITCHELL, William John. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press. 2005.
- RAULET, Gerard. *La filosofía alemana después de 1945*. Valencia: PUV. 2009.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl. *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras*, Valencia: PUV. 2012.
- STIEGLER, Bernard. *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Editorial Hiru, 2002.
- STIEGLER, Bernard. *Para una nueva crítica de la economía política Sobre la miseria simbólica y el complejo económico-político del consumo*. Bs As.: Capital intelectual, 2016.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. “Historia de un error. La legitimación estética de las series”, en AA. VV. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 10. Buenos Aires, pp. 7-23. 2012.

Naím Garnica

Investigador asistente de IRES-CONICET, Argentina. Docente de Introducción a la Epistemología en la Universidad Nacional de Catamarca, Argentina. Ha sido docente de Epistemología en las facultades de Filosofía y Humanidades y Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus áreas de investigación son: romanticismo alemán, estética y ciencia.

Os textos deste artigo foram revisados por terceiros e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação