

La promesse du bonheur en los inicios de la teoría crítica. Adorno, Marcuse y una controversia sobre estética materialista

Esteban Alejandro Juárez
Universidad Nacional de Córdoba
ejuarez@eci.unc.edu.ar

1. La *promesse* en la cultura afirmativa. El registro de H. Marcuse

Dentro del círculo de colaboradores del *Institut für Sozialforschung*, Marcuse fue el primero en invocar, a través de la diatriba de Nietzsche contra Kant y Schopenhauer, la definición stendhaliana de la belleza como *promesse du bonheur*. Marcuse introduce la definición en el marco de una crítica ideológica al rasgo afirmativo de cultura y del arte. Esta crítica, que sigue las huellas de la crítica a la religión de Marx y en lo esencial continúa y complementa las tesis de “Egoismus und Freiheitsbewegung (Zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters)” de Max Horkheimer, aparece en 1937 en el artículo “Über den affirmativen Charakter der Kultur” como una contribución de estética materialista al primer cuaderno del sexto volumen del órgano del *Institut*, la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

281

A primera vista, en este ensayo la belleza como promesa de felicidad dentro de la cultura afirmativa adquiere un rango ambiguo: ella entraña un potencial utópico y, al mismo tiempo, funciona como ideología consoladora. Para mostrar cómo Marcuse llega a este dictamen y cómo este dictamen termina diluyéndose en su artículo, resultará conveniente primero desarrollar el modo en que se reconstruye allí la formación histórica del concepto de “cultura afirmativa”. Pero, sobre todo, esta reconstrucción también será adecuada en tanto y en cuanto nos permita elaborar el marco de una solapada polémica entre Adorno y Marcuse, polémica cuya clave oculta se hallaría -y aquí radica el hilo conductor de nuestro trabajo- en la alusión a la *promesse du bonheur* referida al arte.

DICIEMBRE
2015

Según Marcuse, la cultura afirmativa surge como un eficaz mecanismo disciplinario de la “exigencia de felicidad”¹ recién con el advenimiento del capitalismo y la toma del poder político de la burguesía. Sin embargo, su funcionamiento había sido prefigurado ya por la antigua división griega, fundada ontológicamente, entre lo bello, lo bueno y lo verdadero, por

¹ Este topos constituirá un impulso fundamental en los trabajos de la década de 1930 de la teoría crítica, especialmente en los ensayos de Horkheimer. Cf. Juárez, 2013, pp. 74-83.

una parte, y lo necesario y lo útil, por otra; es decir, por la divisoria entre un mundo anímico-espiritual y un mundo material. En la antigüedad, el estado lábil de las fuerzas productivas dificultaba las posibilidades de pensar en formas de organización de la praxis social que permitieran la generalización de la felicidad. De ahí, siguiendo el relato histórico de Marcuse, no sólo se derivaba la justificación idealista de la desigualdad social que hacían los antiguos, sino también el temor a que muchos buscasen la felicidad en la praxis ideal, puesto que esto hubiese podido poner en riesgo la conservación de la mera existencia. Por ese temor, que condujo a la teoría filosófica al estratagema de pensar como escindidas y jerarquizadas ontológicamente la esfera de la belleza y la de la necesidad, el goce de la “auténtica felicidad” quedaría reservado al exclusivo grupo de los representantes de los valores concebidos como superiores. Estos grupos podían disponer del tiempo y los medios para entregarse a la felicidad del conocimiento de lo verdadero, lo bello y lo bueno, sin verse constreñidos a las fatigas del trabajo material. En oposición a esto, los valores admitidos como inferiores serían aquellos relativos a la reproducción del mundo material, la cual quedaría en manos de las mayorías, sean esclavos o comerciantes.

Esta situación se modificaría con el ascenso de la burguesía. La eliminación de las trabas feudales al desarrollo de las fuerzas productivas y el aumento de la producción de objetos habría posibilitado urdir un nuevo modo de vida libre de determinaciones externas. En principio, la nueva forma de vida estaría abierta a todos los seres humanos. Como consecuencia de ello se produciría un desplazamiento en el sujeto portador de las exigencias de felicidad. Ahora ese sujeto ya no sería el representante específico de un orden superior y eterno, sino el individuo particular abstracto. Este nuevo sujeto se vería a sí mismo liberado de toda tutela externa y se situaría “inmediatamente ante su propia determinación”. Con la liberación burguesa del individuo se gestaría entonces una nueva concepción de la felicidad.

Llegado a este punto, Marcuse intenta desanudar en términos materialistas la contradicción que conduce a la apología burguesa de la cultura. De acuerdo con su planteo, el problema al que se verían enfrentados los beneficiados por el nuevo modo de producción capitalista sería la oposición entre la abstracta aspiración universal a la felicidad y la concreta desigualdad en el disfrute de los medios y objetos necesarios para lograr esa felicidad. Una vez en el poder, a la burguesía le estaría vedado valerse sin más de las antiguas legitimaciones del orden jerárquico feudal para justificar la desigualdad que seguía existiendo. Pues la misma

burguesía había combatido esas legitimaciones utilizando como arma la universalidad de la razón humana y la exigencia generalizada de felicidad. Sin embargo, en el plano material, las condiciones de la felicidad no se extenderían más allá de ciertos grupos cuyas aspiraciones comenzarían a chocar con las de las mayorías.

Como la burguesía ya disponía de los medios materiales para su disfrute, sólo le resultarían necesarias las ideas abstractas de igualdad, libertad y felicidad para encontrar luego satisfacción plena de un modo concreto. Sin embargo, no ocurriría lo mismo con aquellos estratos sociales a los cuales la burguesía había recurrido para constituirse en clase dirigente. Ante las incipientes demandas de las mayorías de llevar a término la nueva concepción de la felicidad, puesto que la validez universal del ideal sólo era proclamada pero no materializada en el nuevo orden, la burguesía se vería en la obligación de ocultar contradicciones. Estas contradicciones podían socavar el logro de su reciente poder, ya que denunciaban al mundo burgués como un momento limitado y transitorio y, si se mostraba a las masas de este modo, debía aceptar la ruina de su proyecto y la necesidad de otro tipo de relaciones sociales que materializara en el mundo social el potencial reprimido de sus ideales. La respuesta dada por la burguesía a la demanda generalizada de felicidad no fue, por supuesto, incitar su propio desmoronamiento, sino exaltar de un modo singular una esfera del mundo en detrimento de otras.

En este marco, que en lo principal sigue ideas de Horkheimer, Marcuse desarrolla el concepto de “cultura afirmativa”. Éste le permite explicar cómo los ideales de la burguesía, en un determinado momento progresistas, pueden trastocarse en ilusiones represivas sin que los afectados puedan llegar a notarlo o, si lo hacen, no logren combatirlas con éxito. Según el autor, la interpretación burguesa caracterizaría a la cultura y al arte como un mundo bello, valioso, obligatorio para todos, inmutablemente superior, diferente en esencia del mundo de la vida cotidiana determinado por variables económicas, pero que cada individuo podría realizar desde su interioridad, sin necesidad de transformar su situación material. Con ayuda de estas ideas, la burguesía lograba responder a las críticas de que sólo una parte de la sociedad podía gozar de los altos valores, cuando la mayoría era sometida a las fatigas e infortunios de la jornada laboral. El mundo de los ideales, apreciado como bueno, bello y verdadero, cumpliría la función de suplementar lo malo existente y contribuir con ello a que los poderosos, que comenzaban a disfrutar tanto de la felicidad material como de la espiritual, pudieran mantener

tranquilos a los individuos insatisfechos, mientras éstos padecían física y psíquicamente el mundo del trabajo. Pues sólo el mundo (idealizado) de la cultura y del arte sería auténticamente valioso y ese mundo, en principio, estaría abierto a todos por igual.

Sin embargo, Marcuse sostiene que el ámbito de la cultura no sólo opera de modo ideológico. Dicho ámbito también permite conservar en su seno el anhelo de un mundo diferente a la miseria del mundo actual. En tal sentido, Marcuse extrapola el motivo horkheimeriano del rasgo ambivalente del impulso moral kantiano, al defender la doble función, ideológica y utópica, del arte moderno. El ideal de la belleza en el arte sería anhelo y anticipación, en el sentido desarrollado por Ernst Bloch (1964, p. 151) del arte como *Vorschein*, de una felicidad negada en la vida cotidiana. Por esto lo bello contendría “un peligroso poder que amenaza la forma dada de la existencia”. (Marcuse, 1937, p. 77) En la cultura afirmativa, el arte es el único lugar en que se tolerarían los peligros de la realización de la felicidad plena.

Aquí Marcuse habla del poder del *contenido* de la belleza en el arte, y es también en este momento en donde acude a la fórmula stendhaliana de la *promesse du bonheur*. Con ella alude específicamente a la carga erótica-sensible que Nietzsche (1999, pp. 845s) había detectado en Stendhal y que usaría contra el ascetismo kantiano del placer desinteresado y, frente a Schopenhauer, contra el carácter balsámico del arte para la vida.

No obstante, y ésta parece ser la valoración predominante del ensayo de Marcuse, la consumación del placer circunscripta al arte acontece al precio de convertir a la belleza, que muestra la verdad de la falta de libertad en el mundo empírico, en una apariencia carente de peligro, sin ningún matiz sedicioso contra ese mundo. La modalidad del placer que produce la apariencia estética no dejaría de tener su cuota de realidad, pero en su limitación a la satisfacción sensible momentánea del sujeto, serviría como compensación de la carencia de los medios materiales que posibilitarían una felicidad y como argumento para aplacar la exigencia de extender la libertad y el goce a todos los ámbitos de la vida cotidiana.² Al romperse el lazo entre la esfera de lo bello y otras esferas de la vida material, el placer por la belleza promovería la resignación del disfrute material y se tornaría inerte desde un horizonte

² Una línea argumentación más precisa y encaminada a justificar una utopía concreta de la cultura realizada, Marcuse la reelabora más tarde desde una interpretación freudiana. Cf. Schweppenhäuser, 2001, pp. 174ss.

de transformación práctico-político, pues en el mundo moderno, “la libertad dependió, desde un principio, de que el goce permanezca menospreciado” (Marcuse, op. cit., p. 77).

El arte burgués dentro de la cultura afirmativa dispensa a la vez placer y consuelo y, con ello, arruina el peligro desestabilizador de la exigencia de felicidad. Por una parte, el arte proporciona goce, aunque lo destierre al reino cerrado de la pura interioridad o al ámbito de la diversión pasajera; por otra, brinda el consuelo de vivenciar bellos momentos en medio de la desdicha existente. La belleza de la apariencia artística eternizaría el instante bello y cumpliría la función de acortar, de un modo ilusorio, la distancia entre lo insoportable de las relaciones externas de la existencia y la necesidad de satisfacción sensible que, en su intermitencia, las hace tolerables. De este modo, en el cuadro crítico pincelado por Marcuse, el arte queda enrolado junto a otros contenidos de la cultura afirmativa que tienen el fin de blindar la estructura social existente y ocultar sus contradicciones.

Ciertas expresiones del arte producido *por* las masas constituirían, para Marcuse, una fuerza contestataria. Sin denotar ningún influjo por las sutilezas dialécticas de los trabajos sobre el tema publicados por otros miembros del *Institut*, Marcuse valoraría positivamente los aspectos sensuales que emergen, como recuerdo premonitorio de otra forma de felicidad, en la textura del arte de masas. Este tipo de producciones atendería a aquello que la alta cultura burguesa niega o sublima hasta la transfiguración: el entretenimiento sin culpa, el cuerpo y el placer. “El arte del cuerpo bello, tal como hoy puede mostrarse sólo en el circo, en los *variétés* y en las revistas, esta relajación y frivolidad juguetona, anuncia la alegría por la liberación del ideal”. (Ibidem, p. 78) Sin embargo, la fuerza de oposición que encerrarían estas expresiones apenas es captada por el análisis de Marcuse.

Hacia el final de su artículo se inclina a aceptar que el arte en la cultura afirmativa -ya sea bajo la forma del idealismo burgués o de su falsa superación: el fascismo heroico- es siempre satisfacción sucedánea y renuncia a la verdadera felicidad, y que quizás sólo en la superación revolucionaria de esa cultura lo bello se podría liberar de la mácula de la apariencia y así expresar “la realidad y la alegría”. (Ibidem, p. 90) Aquí, Marcuse se refiere a las posibilidades que abren algunas obras (las estatuas griegas, la música de Mozart y del Beethoven tardío) pero se detiene allí, sin avanzar en las mediaciones que se agitan en los contenidos de las obras individuales gestadas en la misma cultura afirmativa. A los contenidos de la cultura afirmativa y del arte burgués contraponen la anticipación de una formación

cultural posterior a la transformación radical del orden capitalista, que, sin poder evitar la transitoriedad y la necesidad, sería “un baile en el volcán, una risa en la tristeza, un juego con la muerte”. (Ibidem, p. 91)

Para Marcuse, la cultura, en virtud de su devenir completamente afirmativa, no admitiría ya ninguna ambigüedad. Por ello, la superación desde la crítica de las ideologías pierde el potencial de liberación inmanente a la propia temporalidad de las formas artísticas. Haciendo tabula rasa de la ambigüedad de los contenidos estéticos, la crítica ideológica tiene que abogar por la superación radical de la cultura, sin ver que la crítica que impulsa la obra de arte misma también puede elevar a consciencia las contradicciones de las relaciones sociales y que, aunque de un modo mediado, activaría la necesidad de colaborar con su transformación. Es decir, Marcuse perdería de vista el modo dialéctico en que operan los elementos negativos propios del arte autónomo y, también, aunque de forma más problemática, del arte de masas.

Así, por un lado, Marcuse contribuye a los objetivos del *Institut* al desenmascarar la función ideológica del concepto de la cultura y del arte. Pero, por otro, al no tener en cuenta ni la praxis específica de las obras modernas tomadas individualmente, ni el desarrollo inmanente de las vanguardias artísticas, acaba disolviendo la potencia desestabilizadora específica que, según los más versados en arte de los allegados a Horkheimer, contendría el arte como *promesse du bonheur*.³

286

DICIEMBRE
2015

Ese potencial de la *promesse* del arte gravitaría no tanto en la imagen del arte propia de los ideales de lo bello, lo bueno y lo verdadero del clasicismo estético idealista, sino en la tensión con la praxis concreta de las obras de arte modernas. Al no distinguir esto, como se verá en los puntos siguientes respecto de las críticas de Adorno, el ensayo no da cuenta de un modo esencial de la *promesse du bonheur* del arte tal como se desarrolla en las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX. Para Marcuse, entonces, no sería el arte mismo el que cuestione desde su inmanencia el carácter de apariencia de la *promesa* de felicidad, sino el pensamiento crítico de la cultura tomada en su conjunto. Éste coadyuvaría tanto a disolver al *arte* mismo en tanto que promesa ilusoria, como a preparar en ese proceso la realización de los ideales de belleza y la felicidad en la reproducción material de la vida.

³ El mismo Marcuse revisaría su posición en esta dirección en trabajos posteriores. El influjo de Adorno puede notarse claramente en Marcuse, 1978.

2. Reacciones a la crítica marcuseana de la cultura y el arte

El ensayo de Marcuse contó tanto con el beneplácito de Max Horkheimer como con la ácida reprobación de Theodor Adorno y de Walter Benjamin. Mientras que el director del *Institut* lo consideraba el producto de “discusiones en conjunto” (Horkheimer, 1937, p. 2) y lo estimó “especialmente logrado”⁴, Adorno no escatimaría veneno en denostarlo. En una carta a Benjamin del 25 de abril de 1937, Adorno lo tildaba “de segunda mano, con cosas de Max [Horkheimer], relleno de sustancia cultural de Weimar”, “el trabajo de un maestro de escuela converso...”, desorientado y desmedido “en cuanto a las dimensiones de la materia”. Y luego agregaba un comentario que, más allá del tono petulante característico de Adorno, revelaba la debilidad sustancial del núcleo del ensayo, a saber, el descuido del tratamiento del contenido y la historia del arte mismo⁵:

Con estos jóvenes se tiene la sensación de que desde que en el último curso de Bachillerato se enojaron con sus profesores alemanes no han tenido ya una sola experiencia estética. Así resulta... mucho más fácil eso de liquidar el arte de lo que podría resultarnos a nosotros. Prosélitos como Löwenthal y en cierto modo también, por desgracia, Marcuse, son un verdadero peligro... sé, de todos modos, demasiado bien lo difícil que resulta librarse de los que le imitan a uno. (Adorno/Benjamin, 1998, p. 181)

287

DICIEMBRE
2015

El destinatario de la carta, que ya había cuestionado severamente la interpretación de otro colaborador cercano a Horkheimer, Leo Löwenthal, sobre el novelista noruego Knut Hamsun, compartiría con Adorno el rechazo del artículo de Marcuse. Después de leerlo, Benjamin escribe a Adorno unas breves pero lapidarias líneas sobre el mismo: “¿Necesitaría decirle que mi prejuicio asentía a Ud. antes de que mi juicio estuviera en condiciones efectivas de hacerlo?”⁶

Sin duda el trabajo de Marcuse parecía haber sido en lo esencial impermeable a las sutilezas de Benjamin. No sólo con respecto a la temprana perspectiva benjaminiana sobre lo

⁴ Carta de Horkheimer a Adorno del 22 de febrero de 1937 (Adorno/Horkheimer, 2003, p. 295).

⁵ Estas afirmaciones abonan la tesis de que lo estaba en juego era, en el fondo, la decisión sobre qué perspectiva estética debía primar como modelo de la estética materialista para el *Institut*, más que, como sostiene Susan Buck-Morss, una lucha de “temperamentos intelectuales y personales” (1981, 303). Sobre la relación de Adorno con Marcuse, cf. Müller-Doohm, 2003, pp. 391s. y Wiggershaus, 2010, p. 280.

⁶ Carta de Benjamin a Adorno del 1 de mayo de 1937 (Adorno/Benjamin, op. cit. p. 183).

alegórico y la mortificación de la obra en el drama barroco alemán, la cual se oponía al doble carácter, ofuscador y anticipador a la vez, de las obras burguesas clásicas, sino también en lo relativo a los trabajos sobre las transformaciones tecnológicas producidas en el desarrollo de las vanguardias estéticas y el arte de masas. Además, aunque ambos habían advertido la falsedad de la superación de la cultura y del arte por parte del espectáculo montado por el fascismo, Benjamin no debió dejar de percibir un peligro en la posición de Marcuse, ya que éste abogaba por la integración de la cultura al proceso material de la vida y, por lo tanto, se inclinaba hacia una estetización de la vida cotidiana. Contra esto, Benjamin había defendido, rehuendo de toda minúscula posibilidad de absorción fascista, la politización del arte.⁷

Adorno, por su parte, reelaboraría pocos días después sus críticas con una modulación más diplomática y una exposición más clara, y se las enviaría a Horkheimer en una misiva fechada el 12 de mayo.⁸ Con mayor prudencia en la presentación que en la carta a Benjamin, ya que Horkheimer había expresado su anuencia al artículo, ahora intercalaría en los reproches algunas de las bondades percibidas. Sin dejar de recordarle a Horkheimer el pasado heideggeriano de Marcuse (p. 354), Adorno juzgaría adecuado el trabajo en cuanto a la tentativa de alumbrar la tendencia al desencantamiento del *concepto* burgués de cultura; también, en lo referido a materiales concretos, como el análisis de la posición de los nazis sobre la (falsa) superación de la cultura afirmativa o en el tratamiento del vínculo interno entre desintegración y fetichismo de la cultura. Sin embargo, hasta allí llegarían las observaciones aprobatorias. El resto de las líneas sobre Marcuse expresan una muestra magistral de concisión para afrontar un ataque directo a los puntos nodales del artículo.

A diferencia de lo que percibía Horkheimer, Adorno lamentaba que Marcuse no se hubiese atendido estrictamente al examen materialista del *concepto* de cultura afirmativa y que se hubiese decidido, en cambio, a abordar el *contenido* en general de la cultura. Al aludir al contenido, Adorno cuestiona en realidad no tanto el contenido antropológico del concepto - esto es, aquél ya bosquejado en la conferencia programática de Horkheimer que se extiende a los estilos de vida y a las prácticas sociales-, sino, más bien, a la débil atención marcuseana al entramado inmanente a la esfera artística. Pues él no toleraría, principalmente, que Marcuse

⁷ Sobre las diferencias de la crítica del arte de Benjamin y la crítica de la cultura de Marcuse, cf. Habermas, 2000, pp. 303ss.

⁸ Carta de Adorno a Horkheimer del 12 de mayo de 1937 (Adorno/Horkheimer, op. cit., pp. 354ss.)

hubiese tratado al arte *in toto*, asumiendo de modo acrítico, es decir, no dialéctico, las representaciones del arte según el modelo del clasicismo estético alemán. Procediendo de esta manera, Marcuse revelaría cierta ceguera en lo relativo al estrato decisivo que revisten las prácticas artísticas más avanzadas en su construcción formal. Ese estrato, que Marcuse pasaba por alto, era el del conocimiento. Pero, según Adorno, en el ensayo sobre la cultura esta dimensión no resulta siquiera problemática, ya que allí serían ignoradas por completo las obras individuales de la modernidad estética radical, desde *Liaisons dangereuses* y Baudelaire hasta las obras de Schönberg y de Kafka. Esta falta de sensibilidad para captar la veta de conocimiento en las obras de arte radicales, sería concomitante con la “ingenua” aceptación marcuseana de ciertos momentos sensualistas del arte de masas.

Adorno cierra el alegato contra el ensayo de Marcuse queriéndole mostrar a Horkheimer que el aparente logro del mismo se basaba, en el fondo, en una proclama abstracta y anticultural de la disolución del arte que eludía toda reflexión inmanente sobre el fenómeno artístico. Pues al desencantar la noción idealista de cultura, Marcuse presuponía ingenuamente la identidad entre la teoría estética clasicista y la práctica artística que llevarían adelante sus figuras más relevantes. ¿Acaso -se preguntaba Adorno- lo que acaece en algunas obras de Beethoven o Goethe no fracturaría las teorías de la estética clásica desde Herder a la educación estética de Schiller? Porque Marcuse no tiene en cuenta este quiebre en la relación entre teoría y praxis en la esfera de la estética, podía rechazar sin mayores mediaciones no sólo el concepto, sino también los contenidos de la cultura como productos de ilusiones idealistas. Lo que la perspectiva marcuseana olvida, al contrastar de modo unilateral el arte con la realidad alienada, es precisamente que el proceso de desencantamiento del arte no ocurre por fuera de las obras individuales, sino que se realiza, según Adorno, al interior de la apariencia estética de las obras.⁹ Y, por esta ceguera, queda trunca la pretendida radicalidad de la crítica de las ideologías de Marcuse.¹⁰

El modernismo radical al que apunta Adorno se caracterizaría justamente por la destrucción que lleva a cabo cada una de sus obras de la ilusión de autenticidad de una belleza integrada y orgánica. Como escribiría al final de *Filosofía de la nueva música*, “quizás sólo

⁹ Algunos años más tarde Adorno desarrollará la defensa de la tendencia epistémica de la música y el proceso de autodisolución de la apariencia, centrándose en el caso de Schönberg. Cf. Adorno, 2003b, p. 46.

¹⁰ Adorno sostendrá hasta el final de su vida esta posición contra el ensayo de Marcuse. Cf. Adorno, 1970, p. 374.

sería auténtico el arte que se hubiera liberado de la idea misma de autenticidad, del ser así y no de otro modo” (Adorno, 2003b, p. 196).

3. La irrupción de la *promesse du bonheur* en Adorno

La primera referencia por parte de Adorno a la fórmula stendhaliana sobre lo bello se halla en „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, artículo publicado originalmente en 1938 en el volumen VII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*. En él, Adorno acoge la expresión en francés, pero más allá de este guiño idiomático nada permite aseverar que se haya tratado de una alusión directa a Stendhal, pues mientras aquél la circunscribía a la esfera del arte, el novelista había escrito que la belleza era una promesse du bonheur cautivado por la belleza femenina. (Stendhal, 1955, P. 474) Lo que informa el mismo Adorno (1973, pp. 10s) sobre el artículo en que aparece dicha fórmula es que allí intentaba canalizar su experiencia americana en la sección musical del *Princeton Radio Research Project* y, al mismo tiempo, procuraba entablar una discusión con las ideas vertidas por Benjamin en su trabajo sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica. Algunos intérpretes (por ejemplo, Lindner, 1972, pp. 14s) han resaltado también que, indirectamente, el escrito pretendía rivalizar con el materialismo ingenuo de Bertolt Brecht.¹¹ No obstante, si se atiende a la incorporación en la primera parte del artículo de la definición del arte como promesse du bonheur, resultar plausible, inclusive, ver allí, entre otros objetivos más amplios, una alusión crítica al ensayo de Marcuse y, por lo tanto, una prolongación mejor calibrada de las reservas que Adorno ya había expresado en sus cartas a Benjamin y Horkheimer.¹²

De acuerdo con esto último se puede aducir que la apelación de Adorno a la frase stendhaliana adquiere en este primer momento un sentido contencioso. Mientras que Marcuse la cita en el marco de la imagen general del arte del clasicismo de Weimar, es decir, como anticipación positiva de la reconciliación, libertad y plenitud erótico-sensible que, al mismo tiempo, contrasta y vuelve tolerable la sórdida realidad, Adorno la introduce para resaltar aquello que se pierde en el análisis de aquél: la disolución de la apariencia estética que llevan a cabo las vanguardias artísticas, en especial, las musicales, contra las representaciones

¹¹ Para una perspectiva histórico-comparativa general de estas relaciones, sigue siendo útil Lunn, 1984, pp. 149ss.

¹² En este sentido, nuestro enfoque presenta una variante diferente del modo en que los intérpretes han abordado el tema de la promesse du bonheur en Adorno. Cf. Schneider, 1998; Wellmer, 1998; Lotter, 2000; Gordon Finlayson, 2009; Kersten, 2012.

espurias del placer. En este ensayo las obras de vanguardia son las producidas por Mahler, Schönberg y Webern. A ellas les concierne mantener, aunque de un modo velado, la promesa auténtica del arte: “Lo que surge estéticamente en las categorías del placer ya no puede disfrutarse, y la promesse du bonheur, como se definió alguna vez al arte, no se encuentra en ningún otro lado más que en donde es arrancada la máscara de la falsa felicidad.” (Adorno, 1938, 325)

Si la crítica al carácter afirmativo de la cultura había conducido a Marcuse a “radicalizar de un modo rabioso”, como dirá Adorno, la desconfianza hacia la promesa de todos sus productos, éste, en cambio, considera que la crítica a la depravación del arte burgués vuelto bien cultural obliga a pensarlo en relación dialéctica tanto con las obras individuales de la modernidad estética radical como con el arte de masas. Es decir, no es que Adorno no estime acertada la crítica al carácter afirmativo de la cultura, sino que sostiene que ella no está sopesada dialécticamente con estas dos esferas culturales. Como se observó más arriba, a la primera, Marcuse la ignora; a la segunda, la sobrevalora ingenuamente.

Diferenciándose de la posición de Marcuse, que se había aproximado a Benjamin al hablar de modo afirmativo acerca del potencial sensual de ciertas formas de arte popular, Adorno indica que todo arte de divertimento o popular entraría actualmente en colisión con el arte de vanguardia. Para Adorno, la razón de ello estriba en que el arte de vanguardia configuraría de manera inmanente el lenguaje del sufrimiento y la angustia, cuando éstos, por el estado de las fuerzas productivas, materiales e intelectuales, ya tendrían que haber sido redimidos.¹³ Al contrario, tanto el arte de masas como el arte autónomo devenido bien cultural engañan en lo relativo al sufrimiento y a la posibilidad de un goce auténtico en medio de la cosificación general. Mientras las obras radicales se oponen en su configuración, siguiendo con rigor y autonomía las máximas exigencias estéticas, a la falsa existencia empírica del placer porque oculta el dolor, el arte de masas y el arte como bien cultural son hostiles al placer al ofrecerse mediante su apariencia como estímulo inmediato para el goce subjetivo.

Lo que postula aquí Adorno es que, por un lado, el goce se instala siempre en lo corporal y que, por lo tanto, todo placer en la apariencia es ya uno sucedáneo. “El placer tiene todavía su lugar solamente en la presencia encarnada e inmediata. Donde requiere de la

¹³ Adorno era reacio a las posturas que tendían a ontologizar el sufrimiento. En esto él supo permanecer a cierta distancia de Horkheimer. Cf. Horkheimer/Adorno, 1996, p. 41.

apariciencia estética es aparente según patrones estéticos y engaña a la vez al gozador sobre sí mismo.” (Ibidem., p. 325) En la línea de la crítica de la ideología de Horkheimer y Marcuse, sostiene que el placer corporal no puede ser plenamente satisfecho por la burguesía europea que lo había prometido a todos. Por esto resulta necesario para los poderosos que el placer quede encerrado en la esfera de la apariencia estética. Esa función la cumplen los bienes culturales y los productos artísticos de consumo masivo. Hasta aquí llega la adhesión a sus colegas, pues de seguirla Adorno no sólo rondaría el mismo anticulturalismo del que acusa a Marcuse, sino que tampoco podría explicar por qué las masas, en vez de reclamar el acceso igualitario a los bienes materiales, solicitan con obstinación aquellos estímulos provenientes de la cultura que ya han sido prefabricados para que ellas los reciban. Así, al intentar dar cuenta de esto Adorno puede juzgar que se falsea con placeres vicarios la satisfacción del placer corporal que la apariencia estética continuamente promete y que no puede cumplir sin eliminarse a sí misma. Y porque las obras individuales radicalizadas efectivamente no defraudan la promesa al rebelarse contra su mismo carácter aparente, Adorno también puede evitar la alianza anticultural al apelar a la reflexividad de estos productos de la misma cultura e intentar así conjurar su engaño.

Contra este engaño, las ascéticas obras de los artistas más radicales registrarían la promesa de una felicidad auténtica aunque de un modo mediado, esto es, refractando de la configuración estética todo reclamo de introducir estímulos sensibles, agradables y fáciles de digerir, para ampliar el espectro de la recepción fijada según la forma de mercancía. Siguiendo la lógica y las fricciones que imponen los problemas estéticos, estas obras se rebelan contra la apariencia de una unidad armónica feliz entre los momentos que participan en la obra. Con ello, aunque parezca paradójico, contribuyen a sostener un tipo de placer que resulta del efecto de esa negatividad, a la vez que denuncian la contradicción existente entre un placer real, pero falso, y uno verdadero pero todavía no real, que la misma realidad bloquea. “El poder de seducción del estímulo sobrevive sólo allí donde más poderosas son las fuerzas de la negación: en la disonancia, que niega el crédito al engaño de la armonía existente” (Ibidem).

Adorno fundamenta la tesis del uso ideológico de la felicidad en la producción cultural masiva proyectando al análisis estético herramientas que Marx y de Freud habían utilizado para pensar, respectivamente, las relaciones económicas y los procesos de la vida psíquica.

Por un lado, Adorno toma la noción del carácter fetichista de las mercancías para interpretar el fenómeno musical y, por otro, se apropia de la idea de regresión para aplicarla a la consciencia musical de los oyentes. Al modelo del fetichismo musical Adorno no lo hace derivar tanto de un fenómeno psicológico de idolatría desproporcionada, como de las relaciones sociales de producción de mercancías: los resultados del trabajo social de los hombres, cuando pasan a ser determinados por el valor de cambio en el mercado, se perciben como externos a ellos, al igual que las relaciones consigo mismo y los demás productores. De este modo, el producto cosificado termina cosificando a los hombres que lo produjeron. En los bienes culturales, el valor de cambio se impone mediante su inutilidad práctica. De hecho, en la cultura masificada estos bienes se consumen, a diferencia de otros objetos del mercado, precisamente por la aparente ausencia de utilidad.

Esto, extrapolado al terreno musical, significa que la relación entre el oyente y la música deja de ser directa y recíproca, y se establece por un valor abstracto económico o social que se le endosa desde el exterior a la composición musical. Pero, sobre todo, con el concepto de fetichismo de la música Adorno puede explicar por qué los sujetos renuncian a establecer una relación de conocimiento con ella, es decir, con el contenido de verdad de la obra como una totalidad. Esto es parte de la tendencia, y éste es uno de sus puntos centrales, hacia la degradación de la capacidad de juicio junto con la existencia del individuo.

293

DICIEMBRE
2015

En las sociedades donde prima el principio de intercambio de mercancías, el carácter abstracto del valor de cambio se vuelve un fin en sí mismo y acaba enmascarando hasta lo irreconocible el hecho de que él mismo sería el objeto vacío de goce. Bajo este supuesto, el mismo goce estético se empobrece al reducirse a la expectativa del consumidor de que el producto que compra le devuelva tanto placer como el dinero que ha entregado por aquél. “El consumidor idolatra el dinero que él mismo ha gastado en la entrada de un concierto dirigido por Toscanini. Literalmente, él ha ‘hecho’ el éxito, al cual cosifica y acepta como criterio objetivo sin reconocerse a sí mismo de nuevo en él.” (Ibidem, 331)

Adorno destaca una correlación entre una música convertida en fetiche por el consumo comercial y una consciencia auditiva regresiva y manipulada. Esta correlación, que afecta a la estructura de todas las esferas musicales, y no sólo a la llamada música ligera, se establece históricamente con la entronización de la forma de mercancía como principio imperante de las relaciones sociales modernas. La experiencia musical de la totalidad se desvanece en la

excesiva valoración de momentos singulares aislados: los arreglos, la idolatría de los *stars* y de las grandes voces, el culto a la inspiración y a la improvisación, la excentricidad del músico de jazz y la celebración de los virtuosos de algún instrumento en la música seria. Si la subjetividad, lo banal, lo profano o la seducción de lo sensible fueron componentes que alguna vez cumplieron un rol liberador de lo singular con respecto a las convenciones esclerosadas, en los tiempos de la generalización del fetichismo de las mercancías se vuelven elementos estandarizados y cosificadores.¹⁴ La reacción subjetiva se independiza de la ejecución musical total y se torna susceptible de ser más fácilmente manipulada por parte de los equipos empresariales que pueden controlar el éxito que los artistas van acumulando.

Con la fetichización de estos momentos se termina diluyendo la auténtica participación del sujeto, tanto del productor como del receptor, en una totalidad en la cual los mismos adquieren sentido. Esto implica la renuncia a conocer los problemas que el material musical, que está social e históricamente mediado, postula en cada etapa de su desarrollo (Cf. Adorno, 1932, p. 105). Al contrario de una escucha atenta a las conexiones objetivas de sentido de la obra de arte, la fetichista se define por una actitud culinaria y atomizada que reduce la obra a un conjunto aislado de estimulantes momentos sensibles.

En este proceso de aislamiento, la recepción de la obra queda a merced de la regresión. Adorno no considera que este retroceso signifique una vuelta hacia estadios anteriores en las posibilidades de la escucha musical. Lo que piensa con la apelación a la categoría freudiana es más bien un estado infantil en el que el sujeto se encierra convulsivamente en sí mismo. Al encerrarse, el sujeto rechaza toda demanda o esfuerzo de comprensión que provenga de la diferencia cualitativa del objeto y que trastoque su mundo habitual, y acepta sólo aquellos estímulos estandarizados que puede reconocer con facilidad y de forma aislada. Por todo esto, la recepción regresiva oscila entre el reconocimiento instantáneo ante el estímulo y el olvido de su articulación con el contexto musical.

Al contrario de la escucha dispersa que propugna la música ligera, la audición concentrada en las relaciones mutuas -no azarosas- entre los detalles y el todo sería, para Adorno, un requisito necesario para juzgar sobre lo correcto o incorrecto de la posición del

¹⁴ Adorno matizará luego esta tesis: “[...] la fuerza del nombre quizás está mejor protegida en el kitsch y en la música vulgar que en la superior, la cual, ya antes de la construcción radical, había sacrificado todo eso al principio de estilización” (Adorno, 1973, p. 185).

sujeto ante la objetividad en el ámbito musical (Cf. Gómez, 1998, p. 67). Además, aquella forma de atención sería fundamental para estimar la adecuación de la obra musical a la tendencia racional más progresista de acuerdo con las exigencias planteadas por el momento histórico. Una escucha madura -o no regresiva- implicaría el desarrollo de la capacidad para captar en la práctica artística los potenciales de una experiencia libre y no violenta con lo diferente que allí aparece.

Pero como la participación de los oyentes no se basa en ello, sino en una escucha atomizada y regresiva que exige aquello que ya se ha diseñado previamente para ella y se reitera hasta el hartazgo, la relación de la receptividad sensible con lo que sucede en la obra, la experiencia del objeto que determinaría, en suma, la capacidad del juicio estético y de la crítica, deja de desempeñar un rol significativo en el cumplimiento de una auténtica felicidad. Pues la escucha regresiva contribuye tanto a la renuncia a atender al elemento espiritual que el placer comporta, como a la estimulación de un placer compensatorio que reprime la satisfacción real del placer sensorial. En el jazz, dice Adorno sobre el objeto que toma como paradigmático de la fachada progresista que oculta lo reaccionario de la *popular music*,

danza y música imitan los estadios de la excitación tan sólo para mofarse de ellos. No parece sino que el sucedáneo del placer se vuelve de inmediato contra éste, lleno de envidia; la conducta ‘conforme con la realidad’ del oprimido triunfa sobre su sueño de felicidad al adscribir ésta a aquél. (1938, p. 347)

295

DICIEMBRE
2015

Sin embargo, Adorno no condena a la música popular para entronizar en su lugar al arte burgués autónomo. En el ensayo sobre el fetichismo subyace la pretensión de pensar a ambos de manera dialéctica. En la sociedad de intercambio no sólo la elaboración de la música masiva estaría determinada por la suma calculada de sus efectos. También lo estaría el arte autónomo burgués. Deglutido por el fetiche de la forma-mercancía, éste se convierte en un bien cultural que adquiere un preciado valor de cambio justamente por su aparente independencia del mercado, por ser apariencia de “finalidad sin fin”. Así, arte de masas y arte burgués pierden su fuerza crítica al ocupar un lugar prediseñado en el mercado cultural.

Por medio de este análisis de la combinación de fetichismo y regresión, Adorno corrige el análisis de Marcuse sobre los bienes culturales. Pero el reclamo de pensar en unidad dialéctica estas dos facetas de la cultura implica tensarlas de tal manera que se pudiera

observar, desde ellas mismas y en su oposición, sus elementos transformadores. De este modo, Adorno deja entrever al final del ensayo sobre el fetichismo que también el arte masivo podría contener potenciales liberadores de la vida cosificada. Sin embargo, los contornos de esta perspectiva apenas serían delineados.¹⁵

Frente a la displicencia de Marcuse y a la subestimación de Benjamin del contenido del arte autónomo,¹⁶ Adorno no tiene dudas en poner en marcha todos sus esfuerzos intelectuales y artísticos para evitar la ilusión de una falsa superación de la autonomía del arte. Pues sólo sus representantes más radicales, al llevar al extremo el proceso de desencantamiento a través del cumplimiento de su propia ley formal, ofrecerían todavía una auténtica promesa de felicidad y mantendrían en suspenso las posibilidades históricas de emancipación.

En el ensayo sobre el fetichismo, tal promesa, que estaba encarnada en Mahler, Schönberg y Webern, adquiere sentido en un entramado compuesto por una serie de supuestos que se remiten unos a otros. El primer supuesto refiere a un determinado comportamiento estético. En el trato ascético con el material musical, estos artistas rechazarían la intromisión de elementos sensoriales agradables y, con ello, cualquier imagen positiva de una armonía lograda y disfrutable. El segundo corresponde a su función como salvaguarda del proyecto moderno de constitución de los individuos concretos que podrían potenciar su felicidad, libertad y fantasía en la mediación con totalidad social.¹⁷ Sólo el trabajo solitario de aquellos músicos conservaría algo de las fuerzas necesarias para enfrentar el fracaso histórico del proyecto moderno. El tercero de los supuestos afirma los efectos de la cosificación del mundo social. La consecuencia de la cosificación no sólo sería el fracaso de aquel proyecto de individuo libre y feliz, sino también el empobrecimiento de la experiencia y la afirmación de una vida social gobernada por el miedo y la angustia. Los obras significativas, dirá Adorno en referencia al modernismo que se prefigura en Wagner y llega a su apogeo en Schönberg,

¹⁵ A instancias de las observaciones de Benjamin, Adorno reconocería en este aspecto las limitaciones de su ensayo sobre el fetichismo de las mercancías y la regresión de la escucha: “Soy claramente consciente de la debilidad de mi trabajo. Que radica, dicho sea sumariamente, en la tendencia a la jeremiada y a la invectiva” (Adorno/Benjamin, op. cit., pp. 293s.).

¹⁶ Carta de Adorno a Benjamin del 18.3.1936 (Ibidem, pp. 134ss.). Birgit Recki ha dedicado especial atención a la constitución de la teoría del aura y de la autonomía en ambos pensadores. Véase, Recki, 1988.

¹⁷ Sobre la diferencia en Adorno entre el individuo como proyecto de un sujeto y como sujeto de hecho históricamente devenido, véase Schwarzböck, 1998, pp. 84s.

prometen nuevamente “lo que prometió la ancestral protesta de la música: vivir sin miedo”. (Adorno, 1939, p. 39) El cuarto supuesto alude a una concepción negativa de la felicidad, sostenida por los artistas autónomos en soledad. Sin la maduración del individuo, que resiste al proceso de colectivización total como portador de la capacidad de discernimiento crítico, no habría felicidad alguna, ni individual, ni colectiva. Sólo negándola en la apariencia estética, la música altamente diferenciada mantendría fidelidad a la posibilidad real de esta felicidad.

Aquí se puede sentir la continuidad de la exigencia de felicidad que guiaba el primer programa de la teoría crítica elaborado Horkheimer, pero ahora conducida por senderos mucho más precisos que los marcados por éste y Marcuse.¹⁸ Aquella exigencia aparece reservada no ya a las contradicciones de la cultura entendida en términos amplios, sino a la configuración intraestética de las tensiones sociales que lleva a cabo la nueva música radicalizada; es decir, a aquello que ocurre en las composiciones autónomas, sobre todo aquellas cercanas al círculo de Schönberg, las cuales enfrentan las consecuencias de la cosificación social y las elevan a consciencia. Esto se logra en la búsqueda técnica de soluciones a los problemas que planteaba el dominio tradicional de la tonalidad en la esfera musical europea.

297

DICIEMBRE
2015

Adorno concluye el ensayo sobre el fetichismo de la música y la regresión del escucha refiriéndose a la titánica tarea comunitaria que cumplen estos pocos y solitarios compositores:

Se los llama individualistas y, sin embargo, su obra no es sino un único diálogo con los poderes que destruyen a la individualidad -poderes cuyas ‘deformes sombras’ incursionan gigantescas en su música-. Los poderes colectivos aniquilan también en la música la individualidad sin salvación, pero sólo los individuos son capaces, frente a ellos, con claro conocimiento, de defender aún el deseo de la colectividad. (Adorno, 1938, 355)

¹⁸ H. Hesse presenta una visión diferente de los caminos teóricos emprendidos por Adorno y Horkheimer. Contra las perspectivas que afirman una estrecha afinidad teórica entre las críticas de ambos, Hesse intenta demostrar aquello que los distancia. Con respecto a la exigencia de felicidad, Hesse subraya el carácter fuertemente histórico de la concepción horkheimeriana frente a la ondulación entre trascendencia e inmanencia del análisis de Adorno. Con estos resultados a la vista, la autora toma partido por la teoría crítica de la razón del primero. Cf. Hesse, 1984.

En definitiva, a diferencia de otros marxistas como Lukács, Adorno no ve en la especialización que deviene de la moderna división del trabajo sólo consecuencias alienantes y decadentes. Pues, en una época determinada por la compulsión a la uniformidad colectiva, son las obras de aquellos que casi en soledad han alcanzado el más alto grado de perfección formal las que conservan, representándolas, las ansias de felicidad y emancipación de toda la humanidad cuyo cumplimiento, paradójicamente, la misma división del trabajo impide. Aunque esta conservación suceda de un modo tan hermético y enigmático que las torna inaudibles a los oídos de aquellos sujetos que tendrían la fuerza colectiva para llevar a cabo la transformación material de la sociedad. Sin esos sujetos, la exigencia de felicidad generalizada, la cual alienta a la transformación que debería suceder en la dimensión política, queda confinada a ser mantenida por aquellos individuos que no renuncian a desatar las fuerzas sociales contenidas en el terreno del arte, aunque ello entrañe, a la vez, la participación en su propio desmoronamiento.

4. Promesas vicarias. Industria cultural y planificación del placer

A diferencia del “rencor contra el placer dentro del placer”, que caracterizaría, según Adorno, a la nueva etapa de la consciencia cultural de las masas, el arte moderno radical atenazaría una *promesse du bonheur* al prohibir la apariencia de los momentos desiderativos dentro de la configuración estética. La segunda escuela vienesa (Schönberg, Berg, Webern) trata entonces de salvar el disfrute sensible al enfrentar las “sombras deformes” de la mercantilización y la cosificación de la cultura, no con un mero gesto de indignación, sino absorbiendo sus efectos en el interior de sus técnicas compositivas. “Toda su felicidad -dirá Adorno en *Filosofía de la nueva música* a propósito de las innovaciones de Schönberg- estriba en reconocer su infelicidad, toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello” (Adorno, 2003b, p. 126).

A pesar de que esta diferencia recarga el potencial de placer, de conocimiento y de emancipación sobre las obras de arte radicales, Adorno no deja de alertar sobre los peligros que acarrear tanto las tentativas de separar absolutamente la esfera del arte de masas de la esfera de la música avanzada, como las que plantean una continuidad entre ambas, inconscientes de la irreversible ruptura histórica. Para Adorno, ni el arte radical sería una reserva de un tipo de disfrute para entendidos opuesto al placer sensible que se podría todavía sentir en la cosificación de la vida cotidiana, ni tampoco el arte de masas sería una iniciación

sencilla para acceder gradualmente al goce estético de los refinados bienes culturales burgueses. Ambas esferas debían ser relacionadas de un modo dialéctico, es decir, en el despliegue de sus oposiciones y contradicciones. (Cf. Huyssen, 2002, pp. 41ss.) Pues ellas estarían imbricadas en las condiciones ideológicas existentes y, al mismo tiempo, también participarían en las fuerzas emancipadoras, aunque, en el planteo adorniano, la gravitación de una y otra esfera fuese dispar. Como le habría escrito el frankfurtiano a Benjamin, arte autónomo y arte de masas serían también “las mitades desgajadas de la libertad entera”. (Adorno/Benjamin, op.cit., p. 135)

Entonces, si Adorno intenta pensar de un modo dialéctico ambas esferas, ¿por qué la *promesse du bonheur* queda finalmente contenida sólo en el arte moderno radical?; ¿por qué esa disparidad?; ¿reporta ello cierta añoranza por la alta cultura burguesa?; ¿significa que niega por completo toda vivencia de felicidad por parte de los sujetos, tanto en la vida cotidiana como en el arte, porque bien podría ser presa del engañoso aparato de producción estandarizada y, por lo tanto, cómplice del encubrimiento del sufrimiento real?; ¿o, más exactamente, denuncia la indeterminación de las formas de placer asociadas a la experiencia estética si se las reduce a diversión y estímulo para la satisfacción de los deseos y necesidades aparentemente inmediatas de los receptores?

299

DICIEMBRE
2015

Es cierto que en muchos pasajes de su obra Adorno pareciera evidenciar un implacable desdén contra cualquier modalidad de hedonismo que surgiera en el estado actual.¹⁹ Por ejemplo, en *Ästhetische Theorie* dice que “...toda felicidad por lo existente es sucedánea y falsa”. (Adorno, 1970, 461) Sin embargo, la interpretación no debería pasar por alto que entre sus escritos, sobre todo aquellos de crítica y cultura, se halla desperdigada una defensa de una posición dialéctica sobre la felicidad y sobre el placer sensible que esta conserva.²⁰ En este sentido, el consabido cuestionamiento de la tendencia manipuladora del placer sensible de los modernos mecanismos culturales y, de modo extendido, de su subordinación al fetichismo de las mercancías y al capital, más que ofrecer una recusación absoluta por parte de Adorno de todo goce,²¹ debería leerse junto a su tenaz esfuerzo por auscultar el tenue pulso del goce

¹⁹ El presupuesto del carácter secundario del comportamiento placentero frente al arte es uno de las principales puntos desde los cuales la estética de la recepción cuestiona a Adorno; véase Jauß, 1980, pp. 138-168.

²⁰ Véanse especialmente los ensayos de Adorno sobre Huxley y Veblen publicados en *Kulturkritik und Gesellschaft I* (2003).

²¹ Schneider (op. cit., p. 137) ha sugerido la tesis de un Adorno antihedonista.

individual no reglamentado, ni enclaustrado ilusoriamente en la esfera de la interioridad subjetiva.

El dilema ante el que se encuentra una auscultación de este tipo es que la sociedad burguesa ha ido preparando el terreno para eliminar la esfera que ella misma había reservado para la liberación de los impulsos y gratificaciones fuera del trabajo. Esa esfera era la cultura, gracias a la cual había sido posible el despliegue del arte autónomo y, junto con él, la imagen de un mundo en sí diferente al existente. Si bien la cultura se mantuvo de un modo ideológico al reproducirse en medio de una realidad dictada por la apropiación del trabajo ajeno, albergaba también una promesa de libertad y felicidad. Sin embargo, con el apogeo de la “industria cultural”²² y el paso al estado burocrático esa esfera de libertad sería desplazada, y la cultura y la consciencia se convertirían en un complejo dispuesto según los imperativos de comercialización del aparato económico. Según Adorno, para que nada subversivo para el trabajo productivo emergiera del uso del tiempo libre, la sociedad burguesa dictaminaría sutilísimas líneas de demarcación entre trabajo y tiempo libre. Pero, paradójicamente, esa demarcación coincidiría con una semejanza estructural cada vez mayor entre el esfuerzo del trabajo y el placer de la dispersión. La consecuencia sería que los sujetos podrían ser libres y entregarse al gozo en el descanso del trabajo, pero al mismo tiempo se verían privados de serlo, ya que se hallarían sometidos a la reglamentación y los ritmos de la producción de entretenimiento. Así, las esferas del trabajo y del tiempo libre habrían quedado mutuamente enajenadas, pues, como afirma Adorno, de ellas habrían “sido por igual excluidos el placer y espíritu” (Adorno, 2003a, p. 148).

La recurrente exhortación a la alegría de vivir programada por la industria cultural, rasgo que ésta compartiría, según Adorno, con la terapia psicoanalítica (Cf. *Ibidem* p. 70),²³ en última instancia llevaría a los sujetos a conformarse sólo a las expectativas de un goce cuya gratificación ellos, para autoafirmarse como tales, ya habrían aprendido a reprimir en cuerpo y alma. Por este proceso histórico que atraviesa la socialización, a la industria cultural puede

²² A partir de *Dialektik der Aufklärung*, Adorno y Horkheimer reemplazan la noción de “cultura de masas” por la de “industria cultural” (Cf. Adorno, 2003c, p. 337). Sobre la diferencia entre cultura de masas e industria cultural, véase ERD, 1989, pp. 216-235.

²³ Para una crítica a la versión adorniana de la praxis terapéutica del psicoanálisis, véase Goebel, 2004, pp. 482-495 y Rath, 2008, pp. 179-183.

resultarle más fácil, a través de una serie de “operadores”,²⁴ sostener permanentemente sus promesas de satisfacción de un placer exultante y, a la vez, reprimir y aplazar su cumplimiento.

Adorno no sostiene, como suele vociferar hasta hoy la muletilla crítica, que por este motivo los destinatarios de la industria cultural que son asediados sin tregua se conviertan en autómatas, en presas pasivas e inconscientes de la manipulación de la felicidad que ejercen sobre ellos oscuros y tenebrosos consorcios ubicados en la cima del aparato burocrático o de los medios de comunicación masiva. Menos aún Adorno habla solamente de las masas como víctimas inconscientes de estrategias subliminares. El punto problemático es, más bien, que los sujetos suelen conocer las operaciones de enmascaramiento de la industria cultural, y a pesar de estar informados, ellos, incluidos los más poderosos,²⁵ vuelven a abandonarse una y otra vez a su seducción sin ofrecer resistencia, u ofreciéndola, pero a medias, de un modo tangencial o cínico. La consciencia de los explotados se hallaría predispuesta a las operaciones de la industria cultural en la medida en que los sujetos necesitan, en algunos momentos, para recomponer su narcisismo, no reparar en la miseria o en el agobio del trabajo. La consciencia del que podría no trabajar se hallaría sugestionada por la ideología culposa de estar exento de ello en medio de la explotación general: “...nadie que extraiga provecho del sistema del provecho puede existir en su seno sin vergüenza, y ésta deforma hasta el placer no deformado” (Ibidem, p. 200). Así, los que están arriba conciben el descanso plácido como aburrido o superfluo, y se empeñan de un modo neurótico en gastar energías realizando toda suerte de pseudoactividades ya formateadas por la organización del tiempo libre. En cambio, la idea de una felicidad plena, que encuentra su eco en el “entusiasmo” y en el “venturoso esfuerzo” que acompaña a la unión sexual, les parece a todos ellos “anticuada” e “ineconómica” (Ibidem, p. 248).

Esto no significa que la industria cultural desatienda la exigencia de una felicidad plena. Al contrario, si aquella resulta atractiva es porque se apoya *verdaderamente* en esa

²⁴ Al respecto de los operadores de la Industria Cultural que aparecen en *Dialektik der Aufklärung*, véase un análisis más detenido en Duarte, 2011, pp. 90-102.

²⁵ Esto no significa que Adorno no haya considerado mucho más preocupante la falsa felicidad de las clases menesterosas que la de las altas. Si bien todos constituyen la “masa” de consumidores, la falsa satisfacción en el consumo de las elites es menos perniciosa que la de las mayorías. Según Schwarzböck (op. cit., p. 253), este énfasis desarrollado en el capítulo sobre la industria cultural convierte más que ningún otro a Adorno en un marxista tradicional.

exigencia. Ésta es la ironía de la industria cultural. Ella “planifica la necesidad de felicidad y la explota”, y por eso “tiene su momento de verdad en que satisface una necesidad sustancial resultante del avance social de la privación; pero, por su forma de gratificación, se convierte en lo absolutamente no verdadero” (Adorno, 1970, p. 461).

La industria cultural integra la tendencia hacia una socialización total de los sujetos estimulando sus deseos de huir de la vida gris de la fábrica y de la oficina y de ser plenamente felices, al mismo tiempo que educa para la resignación y para soportar el dolor. Su eficacia radica en que refuerza la psiquis de unos sujetos que ya se han acostumbrado a naturalizar las desdichas de lo real, y que ya se han conformado a querer y tomar todo aquello que sistemáticamente se les ha preparado según una clasificación de sus preferencias. Y esto se les vuelve a ofrecer una y otra vez. En este sentido puede decirse que los sujetos se vuelven “utilizables” y que ellos mismos son los que consienten que así sea.

Para disponer de los seres humanos, la industria cultural los reagrupa en clasificaciones cuantificables. Lo mismo sucede con las cosas que produce. Así, nivela y rebaja tanto a unos como a otros. No porque no establezca diferenciaciones, sino porque las establece de tal modo que nadie ni nada pueda quedar fuera de su previsión. Todos los sujetos se convierten en consumidores y todas las cosas en artículos de consumo. Nadie queda fuera de la administración cultural y por eso tanto ricos como pobres, burgueses como proletarios, empleados rasos como también los de elevado rango, pueden sentirse satisfechos de no ser excluido, de ser parte. Incluso las transgresiones son incorporadas gradualmente como “rarezas” o “novedades” dentro del sistema cultural, contribuyendo con ello, no sólo a reproducir, sino también a reforzar su dominación. Cualquier diferencia o desviación es determinada en función del rol de los sujetos como consumidores de objetos disponibles en el mercado, y las diferencias de los objetos son establecidas en función de las necesidades de clasificar y atraer consumidores. Ninguna cualidad de los sujetos o de los objetos es evaluada por normas inherentes a ellos mismos. Todos son, en última instancia, objetos clasificables según parámetros que les son externos. Por lo tanto, ningún placer obtenido es realmente producido por la proximidad con lo específico de los individuos o de las cosas:

La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete. La letra sobre el placer, emitida por la acción y la escenificación, es prorrogada de modo indefinido: la promesa

en la que consiste, en último término, el espectáculo deja entender maliciosamente que no se llega a la cosa misma, que el huésped debe satisfacerse con la lectura del menú. (Horkheimer/Adorno, 2010, p. 148)

Las promesas de felicidad que pone en escena la industria cultural no sólo son espurias porque ésta no cumple su palabra, sino porque se dirigen a un sucedáneo de la felicidad que se halla históricamente truncado por la violencia internalizada de la represión histórica. Es decir, son falsas porque refuerzan al deseo en su represión. Su función catártica es, en última instancia, compensatoria, no emancipatoria. La industria cultural compensa mediante la exhortación al relajamiento de la tensión vivida en el tiempo de labor, las condiciones de explotación cotidiana de las fuerzas de trabajo. Las pleonásticas promesas de la publicidad sólo democratizan la excitación de un deseo erótico que simultáneamente se presenta bajo la amenaza constante de castración.²⁶ Adorno y Horkheimer interpretan el significado latente de la repetición compulsiva de la promesa de la industria cultural en términos de un ciclo sin puntos de fuga entre incitación y coacción de un erotismo dañado por la praxis social.

Aquí radica una diferencia esencial con la promesa de felicidad de la obra de arte, que hace aparecer la privación de la felicidad como algo negativo, mientras que la cultura industrializada cohibe precisamente aquello que promete hasta el hartazgo; su principio es, en esencia, un sacrificio tantálico:

Al exponer siempre de nuevo el objeto de deseo, el seno en el jersey y el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, ha quedado hace tiempo deformado y reducido a placer masoquista. No hay ninguna situación erótica en la que no vaya unida, a la alusión y la excitación, la advertencia precisa de que no se debe jamás y en ningún caso llegar a ese punto. (Ibidem)

A través de este recorrido se puede entrever que Adorno ni critica en bloque el placer sensible, ni tampoco el entretenimiento en sí mismo -de hecho, Adorno tiene estima por

²⁶ G. Schweppenhäuser observa que este análisis respondería a un tipo histórico de industria cultural que califica de “autoritaria”. Ésta perfeccionaría las operaciones ideológicas de represión de los instintos sexuales de la moral convencional. Según este intérprete, dicha concepción de la industria cultural ya no se correspondería con la actual, que se desentendería de ese tipo de moral e incitaría, por lo contrario, a dejarse llevar por el individualismo y el hedonismo (Cf. Schweppenhäuser, 2011, pp. 343s.).

aquellas artes corporales o de las acrobacias circenses porque han permitido disfrutar del sinsentido y de las asociaciones libres (Cf. *Ibidem*, p. 151)-.²⁷ Si se atiende al contexto más amplio de la sección en que Adorno y Horkheimer afirman que “divertirse significa estar de acuerdo”, (*Ibidem*, p. 153) se evidenciaría que lo que quieren significar es que la fruición del entretenimiento que ofrece la industria cultural, y que lo sujetos aceptan convencidos, no sería verdadero placer de entretenerse, sino uno que imita los ritmos del trabajo alienado y que prolonga los procesos de represión del instinto de la moral convencional -preocupación, por lo demás, que conecta con los estudios precedentes de Horkheimer-. Los sujetos que consumen con pretendido deleite las mercancías culturales en el tiempo de ocio se vuelven *idiotas*, en el sentido etimológico -no sólo peyorativo- del término: disfrutan en la medida en que se aíslan del todo. Y al aislarse se entregan a la resignación, a la falta de interés por comprender reflexivamente el proceso global en el cual se hallan involucrados, como también la despreocupación por la posibilidad de que la totalidad social pueda ser de otra manera por medio de su propia acción contestataria.

Con ello la industria cultural aplaza la promesa de una felicidad no menguada, al mismo tiempo que exhorta a los sujetos a participar de una dinámica social que aparece como la felicidad completa, cuando en realidad se identifica con el éxito individual en el logro de rendimientos previamente pautados y con el fetichismo del dinero (Cf. Behrens, 2012). Sobre esto, Fredric Jameson ha sostenido que “lo que es inauténtico en las ofertas de la industria cultural” es “la ideología de la felicidad que encarnan simultáneamente: la noción de que el placer o la felicidad (el ‘entretenimiento’ sería su síntesis espuria) ya existen y que están al alcance del consumidor” (2010, p. 228).

Por dicho aplazamiento y reducción, los mecanismos de la industria cultural bloquean el entregarse a una experiencia libre y enriquecedora con lo diferente, con lo no-idéntico, ya sea con uno mismo, con los otros o con los objetos. Y, sobre todo, con la repetición incesante de sus promesas, la cultura industrializada obtura las disposiciones al pensamiento de resistencia contra una realidad que frustra aquella experiencia al limar toda diferencia para que cuadre en patrones reconocibles de lo que sería una vida feliz.

²⁷ Podría ser llamativo que ahora Adorno ofreciese como ejemplos algunas de las mismas formas del arte de masas -el circo, las artes corporales- que él habría criticado años antes en la reivindicación que efectuara Marcuse. Nuevamente: el problema no serían las artes corporales, y sus potencialidades, per se, sino el juicio ingenuo, no dialéctico, sobre ellas.

Pero Adorno también captaría las lagunas que presentan los mecanismos de integración de lo diferente promovidos por la industria cultural. Pues, en la necesidad de una reiteración constante de propagar promesas y de producir deseos y satisfacciones vicarios, es decir, en la necesidad de poner continuamente en funcionamiento su maquinaria, se pondría de manifiesto que la tendencia hacia la integración total encontraría su límite en la misma constitución de la subjetividad. En una nota del bosquejo previo que Adorno redactó para el famoso capítulo sobre la industria cultural de *Dialektik der Aufklärung*, y que habitualmente es desatendida por quienes reducen el carácter incisivo de Adorno a una perspectiva “apocalíptica” de los medios, se lee: “[...] el esfuerzo desesperado de esta repetición es el único rastro de esperanza de que la repetición sea en vano, de que los hombres no puedan ser apresados.” (Adorno, 1981, p. 331)

No obstante, a pesar de haber percibido esta grieta en la cosificación de los sujetos, Adorno concibió con mayor urgencia la necesidad de desenmascarar el “engaño” de la industria cultural, pues había detectado el papel central que ésta desempeñaba, como complemento de los estados totalitarios, en la reproducción y aseguramiento de las diferencias económicas de la estructura social, en el mantenimiento a raya de las masas en sus exigencias de gratificación plena de la felicidad, y en la banalización de la expresión del sufrimiento. En vistas de esta urgencia, Adorno no optó por rastrear más hondamente en las huellas de la promesa auténtica, aún no realizada, que podrían encontrarse en los productos de la industria cultural. Sin embargo, como se ha observado, Adorno no ignoraba este potencial.

Él persiguió esas huellas en las ansias y los deseos que alguna vez fueron investidos en los objetos de lujo y que perdurarían en las obras de arte como *promesse du bonheur*. Y ellas fueron investidas con la promesa no porque sean el polo opuesto al fetichismo del aparato cultural y lo saboteen en abstracto (pues los objetos culturales siempre tuvieron en sí algo de fetiches). La clave de dicha investidura está en aquello que Marcuse, en su importante ensayo de 1937, no había reparado: en la inagotable reflexividad de las obras de arte modernas. Pues en ellas, gracias a su relativa autonomía, la reducción de los objetos culturales exclusivamente a mercancías se asume y se transforma de manera reflexiva. Con esto también el placer obtiene un grado más de consciencia, hasta el punto de llegar con las complejas y ascéticas obras modernistas a mantener la promesa de felicidad verdadera, sin apariencia, sólo rompiendo con ella. Disolución de la apariencia y promesa de felicidad se complementan así

como contrapuntos dialécticos tanto de la realización ilusionista del arte (Cf. Adorno, 1997, p. 77), como también de las promesas vicarias de la industria cultural. Pero para la explícita y más refinada elaboración de aquel contrapunto, en donde el énfasis se desplaza hacia la salvación de la apariencia estética, habría que esperar a su gran y póstuma *Ästhetische Theorie*. Aquí nos limitamos a señalar algunos rastros de la historia inicialmente contenciosa de la noción de *promesse du bonheur* del arte como figura dialéctica del pensamiento adorniano y de la estética materialista triunfante en el seno del *Institut*.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1970) *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (1981) “Das Schema der Massenkultur“, *Gesammelte Schriften*, Tomo 3, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (1973) „Dissonanzen“, *Gesammelte Schriften*, Tomo 14, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (1939) „Fragmente über Wagner“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Doppelheft n° 1/2, Jahrgang VIII, pp. 1-49.
- _____ (2003a) „Minima Moralia“, *Gesammelte Schriften*, Tomo 4, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (2003b) „Philosophie der neuen Musik“, *Gesammelte Schriften*, Tomo 12, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (2003c) „Résumé über Kulturindustrie“, *Gesammelte Schriften*, Tomo 10.1, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (1938) „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Heft 3, Jahrgang VII, 1938, pp. 321-356.
- _____ (1997) „Versuch über Wagner“, *Gesammelte Schriften*, Tomo 13, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- _____ (1932) „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Doppelheft n° 1/2, Jahrgang II, pp. 103-124 y pp. 356-378.
- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter (1998) *Correspondencia 1928 – 1940*, Madrid, Trotta.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2003) *Briefwechsel 1927–1969*, Tomo I, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Behrens, Roger (2012) „Emanzipatorische Praxis und kritische Theorie des Glücks. Glück und Unglück in Entenhausen“, <http://www.krisis.org/2003/emanzipatorische-praxis-und-kritische-theorie-des-gluecks#more-552>.

Bloch, Ernst (1964) *Geist der Utopie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Buck-Morss, Susan (1981) *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI.

Duarte, Rodrigo (2011) “Industria Cultural 2.0.”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 3, pp. 90-117. http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_05.pdf

Erd, Rainer (1989) „Kultargesellschaft oder Kulturindustrie? Anmerkungen zu einer falsch formulierten Alternative“, Erd, Reiner, et. al. (Eds.), *Kritische Theorie und Kultur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 216-235.

Goebel, Eckart (2004) „Das irre Ganze und der Glücksanspruch des Einzelnen. Adorno und die Psychoanalyse“, Ette, Wolfram et. al. (Eds.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg/München, Karl Alber, pp. 482-495.

Gómez, Vicente (1998) *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra.

Gordon Finlayson, James (2009) “The Work of Art and the Promise of Happiness in Adorno”, *World Picture*, Vol. 3, Summer, pp. 1-22. http://www.worldpicturejournal.com/WP_3/Finlayson.html

Habermas, Jürgen, (2000) *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Santillana.

Hesse, Heidrun (1984) *Vernunft und Selbstbehauptung. Kritische Theorie als Kritik der neuzeitlichen Rationalität*, Frankfurt a. M., Fischer.

Horkheimer, Max (1937) „Vorwort zum sechsten Jahrgang“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Heft 1, Jahrgang VI, pp. 1-3.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1996), „Diskussion über Theorie und Praxis (1956)“, Horkheimer, Max, *Gesammelte Schriften*. Tomo 19, Frankfurt a. M., Fischer.

_____.(2010) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Huysen, Andreas (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Jameson, Fredric, (2010) *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Jauß, Hans (1980) „Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive“, Lindner, Burkhardt et. al. (Eds.), *Materialen zur ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 138-168.

Juárez, Esteban (2013) “La exigencia de felicidad. Una reconstrucción de la teoría crítica de Max Horkheimer”, *El Cactus. Revista de Comunicación*, nº 2, Año 2. Dic., pp. 75-83.

Kersten, Beatrix (2012) *Von der glücklichen Zeitlichkeit zum gebrochenen Versprechen*, Nordhausen, Traugott Bautz.

Lindner, Burkhard (1972) Brecht/Benjamin/Adorno - Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter. Arnold, Heinz (Ed.). *Bertold Brecht I*, München, text + kritik.

Lotter, Konrad (2000) *Schönheit als Glücksversprechen. Anmerkungen zu Stendhal, Heine, Tocqueville, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno*. Köln, Salon.

Lunn, Eugene (1984) *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. London, University of California Press.

Marcuse, Herbert (1937) „Über den affirmativen Charakter der Kultur“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Heft 1, Jahrgang VI, pp. 54-94.

_____. (1978) *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon Press.

Müller-Doohm, Stefan (2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Barcelona, Herder.

Nietzsche, Friedrich (1999) „Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift“, *Werke in drei Bände*, Tomo II, München/Wien, Carl Hanser.

Rath, Norbert (2008) *Negative: Glück und seine Gegenbilder bei Adorno*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Recki, Birgit (1988) *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg, Königshausen & Neumann.

Schneider, Norbert (1998) „Promesse de bonheur. Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos“, Kolleritsch, Otto (Ed.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Wien/Graz, Universal-Edition, pp. 129-141.

Schwarzböck, Silvia (2008) *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Schweppenhäuser, Gerhard (2011) “Industria cultural, cultura popular y la economización de la formación”, *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, nº 3, Dic., pp. 341-348.
http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_23.pdf

_____ (2001) „Kunst als Erkenntnis und Erinnerung. Herbert Marcuses Ästhetik der ‘großen Weigerung’“, *Die Fluchtbahn des Subjekts. Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie*, Münster, LIT.

Stendhal (1955) „Roma, Nápoles, Florencia“, *Obras Completas*, Tomo I, México, Aguilar.

Wellmer, Albrecht (1998) „Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß“, Kolleritsch, Otto (Ed.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Wien/Graz, Universal-Edition, pp.16-37.

Wiggershaus, Rolf (2010) *La Escuela de Fráncfort*. México, Fondo de Cultura Económica.

