

— Dialéctica de la Ilustración.
Fragmentos filosóficos

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno

Introducción y traducción de Juan José Sánchez

E D I T O R I A L T R O T T A

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Primera edición: 1994
Segunda edición: 1997
Tercera edición: 1998
Cuarta edición: 2001

Título original: Dialektik der Aufklärung.
Philosophische Fragmente

© Editorial Trotta, S.A., 1994, 1997, 1998, 2001
Sagasta, 33. 28004 Madrid
Teléfono: 91 593 90 40
Fax: 91 593 91 11
E-mail: trotta@informet.es
<http://www.trotta.es>

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969

© Juan José Sánchez, 1994

Diseño
Joaquín Gallego

ISBN: 84-87699-97-9
Depósito Legal: P-41/2001

Impresión
Simancas Ediciones, S.A.

LA INDUSTRIA CULTURAL

Ilustración como engaño de masas

La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero. Los * organismos decorativos de las administraciones y exposiciones industriales apenas se diferencian en los países autoritarios y en los demás. Los tersos y colosales palacios que se alzan por todas partes representan la ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales a la que ya tendía la desatada iniciativa privada, cuyos monumentos son los sombríos edificios de viviendas y comerciales de las ciudades desoladas. Las casas más antiguas en torno a los centros de hormigón aparecen ya como suburbios, y los nuevos chalés a las afueras de la ciudad proclaman, como las frágiles construcciones de las muestras internacionales, la alabanza al progreso técnico, invitando a liquidarlos, tras un breve uso, como latas de conserva. Pero los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital. Conforme sus habitantes son obligados a afluir a los centros

* «Los»/1944: «El pabellón alemán y el ruso de la Exposición universal de París de 1937 parecían de la misma esencia y los».

para el trabajo y la diversión, es decir, como productores y consumidores, las células-vivienda cristalizan en complejos bien organizados. La unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular. Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.

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 **. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual. El paso del teléfono a la radio ha separado claramente los papeles. Liberal, el telé-

* «de los económicamente más fuertes»/1944: «del capital».

** «economía actual»/1944: «economía del beneficio».

fono dejaba aún jugar al participante el papel de sujeto. La radio, democrática, convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras. No se ha desarrollado ningún sistema de réplica, y las emisiones privadas están condenadas a la clandestinidad. Se limitan al ámbito no reconocido de los «aficionados», que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos pertenecen a la empresa, aun antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían tan fervientemente. La constitución del público, que en teoría y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, es una parte del sistema, no su disculpa. Cuando una rama artística procede según la misma receta que otra, muy diversa de ella por lo que respecta al contenido y a los medios expresivos; cuando el nudo dramático en las «operas de jabón» * radiofónicas se convierte en ilustración pedagógica para resolver dificultades técnicas, que son dominadas como «conservas» del mismo modo que en los puntos culminantes de la vida del jazz; o cuando la «adaptación» experimental de una composición de Beethoven se hace según el mismo esquema con el que se lleva una novela de Tolstoi al cine, el recurso a los deseos espontáneos del público se convierte en fútil pretexto. Más cercana a la realidad es la explicación mediante el propio peso del aparato técnico y personal, que, por cierto, debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección **. A ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos.

Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las oscuras intenciones subjetivas de los directores generales, éstos son, ante todo, los de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química. Los monopolios culturales son, comparados con ellos, débiles y dependientes. Deben apresurarse a satisfacer a los verdaderos poderosos para que su esfera en la sociedad de masas,

* (Operetas o composiciones de trozos musicales de efectos baratos, que eran emitidas durante las horas en que las amas de hogar acostumbraban a realizar sus tareas domésticas, sobre todo el lavado de ropa; de ahí su nombre).

** «selección»/1944: «selección». El funcionamiento de los grandes estudios, como también la cualidad del material humano altamente pagado que los habita, es un producto del monopolio al que se acomodan».

cuyo tipo específico de mercancía tiene aún, con todo, mucho que ver con el liberalismo cordial y los intelectuales judíos, no sea sometida a una serie de acciones depuradoras *. La dependencia de la más poderosa compañía radiofónica de la industria eléctrica, o la del cine respecto de los bancos, define el entero sector, cuyas ramas particulares están a su vez económicamente coimplicadas entre sí. Todo está tan estrechamente próximo que la concentración del espíritu alcanza un volumen que le permite traspasar la línea divisoria de las diversas empresas y de los sectores técnicos. La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierne sobre la vida política. Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo a una cuantificación tanto más compacta. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo. Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules.

El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la General Motors son en el fondo ilusorias, es algo que saben incluso los niños que se entusiasman por ellas. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Lo mismo sucede con las presentaciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. Pero incluso entre los tipos más caros y los más baratos de la colección de modelos de una misma firma, las diferencias tienden a reducirse cada vez más: en los automóviles, a diferencias de cilindrada, de volumen y de fechas de las patentes de los *gadgets* **; en el cine, a diferencias de número de estrellas, de riqueza en el despliegue de medios técnicos, de mano de obra y decoración, y a diferencias en el empleo

* «sea... depuradoras»/1944: «sea confiscada ante el fascismo».

** (Accesorios, en el sentido de juguetes técnicos).

de nuevas fórmulas psicológicas. La medida unitaria del valor consiste en la dosis de «producción conspicua», de inversión exhibida. Las diferencias de valor presupuestadas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos. También los medios técnicos son impulsados a una creciente uniformidad recíproca. La televisión tiende a una síntesis de radio y cine, que está siendo frenada hasta que las partes interesadas se hayan puesto completamente de acuerdo, pero cuyas posibilidades ilimitadas pueden ser elevadas hasta tal punto por el empobrecimiento de los materiales estéticos que la identidad hoy apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente, como realización sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total». La coincidencia entre palabra, imagen y música se logra de forma tanto más perfecta que en *Tristán*, porque los elementos sensibles, que se limitan, sin oposición, a registrar la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y se limitan a expresar la unidad de éste como su verdadero contenido. Este proceso de trabajo integra todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela pensada ya con vistas al cine * hasta el último efecto sonoro. Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia, como omnipotencia de sus amos, en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo, constituye el sentido de todas las películas, independientemente de la trama que la dirección de producción elija en cada caso.

Durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse según la unidad de producción. La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy, el enigma ha sido descifrado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias del negocio industrial, en la astuta intencionalidad de éste **. Para el

* «al cine»/1944: «al monopolio del cine».

** «agencias... éste»/1944: «agencias monopolísticas, en su».

consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. El prosaico arte para el pueblo realiza ese idealismo fantástico, que para el crítico iba demasiado lejos. Todo procede de la conciencia: en Malebranche y Berkeley, de la de Dios; en el arte de masas, de la dirección terrena de producción. No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda, de estrellas y operetas como entidades invariables; el mismo contenido específico del espectáculo, lo aparentemente variable, es deducido de ellos. Los detalles se hacen fungibles. La breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en una canción exitosa, el fracaso pasajero del héroe que éste sabe aceptar deportivamente, los saludables golpes que la amada recibe de las robustas manos del galán, los rudos modales de éste con la heredera pervertida, son, como todos los detalles, clichés hechos para usar a placer aquí y allí, enteramente definidos cada vez por el objetivo que se le asigna en el esquema. Confirmar a éste, al tiempo que lo componen, constituye toda su realidad vital. Se puede siempre captar de inmediato en una película cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y, desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivo, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente. El número medio de palabras de una historia corta es intocable. Incluso los *gags*, los efectos y los chistes están calculados como armazón en que se insertan. Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad se deja distribuir, en lo esencial, en el despacho. La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta. El detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de la rebelión contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes. El todo se opone, inexorable e independientemente, a los detalles, algo así como la carrera de un hombre de éxito, para la que todo debe servir de ilustración y prueba, mientras que ella misma no es otra cosa que la suma de aquellos sucesos idiotas. La llamada idea general es un mapa catastral y crea orden, pero no conexión. Sin oposición ni relación, el todo y el parti-

cular llevan en sí los mismos rasgos. Su armonía garantizada de antemano es la caricatura de la armonía fatigosamente conquistada, de la gran obra de arte burguesa. En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura.

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran —en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos— pasarse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación. Quien está absorbido por el universo de la película, por los gestos, la imagen y la palabra, de tal forma que no es capaz de añadir a ese mismo universo aquello sólo por lo cual podría convertirse verdaderamente en tal, no debe por ello necesariamente estar, durante la representación, cogido y ocupado por completo en los efectos particulares de la maquinaria. A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente. La violencia de la sociedad

industrial * actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica ** que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. De cada película sonora, de cada emisión de radio, se puede deducir aquello que no podría atribuirse como efecto a ninguno de ellos tomado aisladamente, sino al conjunto de todos ellos en la sociedad. Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de ésta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada.

Las quejas de los historiadores de arte y de los abogados de la cultura con respecto a la extinción de la fuerza estilística en Occidente son pavorosamente infundadas. La traducción estereotipada de todo, incluso de aquello que aún no ha sido pensado, en el esquema de la reproductibilidad mecánica supera el rigor y la validez de todo verdadero estilo, con cuyo concepto los amigos de la cultura idealizan como «orgánico» el pasado precapitalista. Ningún Palestrina habría podido perseguir la disonancia no preparada y no resuelta con el purismo con el que un *arrangeur* de música de jazz elimina hoy toda cadencia que no se adecue perfectamente a su jerga. Si hace una adaptación de Mozart al jazz, no se limita a modificarlo allí donde es excesivamente difícil o serio, sino también donde armonizaba la melodía de forma diversa, incluso sólo de forma más simple, de lo que se usa hoy. Ningún constructor medieval hubiera revisado los temas de las vidrieras de las iglesias y de las esculturas con la desconfianza con la que la jerarquía de los estudios cinematográficos examina un material de Balzac o Víctor Hugo antes de que éste obtenga el *imprimatur* que le permita seguir adelante. Ningún capítulo habría asignado a las figuras diabólicas y a las penas de los condenados su justo puesto en el orden del supremo amor con el escrúpulo con el que la dirección de producción se lo asigna a la tortura del héroe o a la falda arremangada de la artista principal en la letanía de la película de éxito. El catálogo expreso e implícito, exotérico y esotérico, de lo prohibido y lo tolerado ***, llega tan lejos que no sólo delimita el ámbito libre,

* «sociedad industrial»/1944: «maquinaria».

** «gigantesca maquinaria económica»/1944: «gigantesca maquinaria del monopolio».

*** «tolerado»/1944: «tolerado, que el monopolio utiliza».

vanguardia, mediante los cuales ésta, a diferencia de aquéllos, sirve a la verdad. La rara capacidad de cumplir minuciosamente las exigencias del idioma de la naturalidad en todos los sectores de la industria cultural se convierte en medida de la habilidad o competencia. Todo lo que se dice y la forma en que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida ordinaria, como en el positivismo lógico. Los productores son expertos. El idioma exige una fuerza productiva excepcional, que él mismo absorbe y consume enteramente. El idioma ha superado satánicamente la distinción, propia de la teoría conservadora de la cultura, entre estilo auténtico y estilo artificial. Como artificial podría ser definido, a lo sumo, un estilo que fuera impreso desde fuera a los impulsos resistentes de la forma. En la industria cultural, sin embargo, el material surge, hasta en sus últimos elementos, del mismo aparato del que brota la jerga en la que se vierte. Las disputas en que entran los especialistas artísticos con los patrocinadores y los censores a propósito de una mentira demasiado increíble no son en realidad testimonio de una tensión estética interna, sino más bien de una divergencia de intereses. La fama del especialista, en la que a veces se refugia un último resto de autonomía objetiva, entra en conflicto con la política comercial de la iglesia o de los grupos que producen la mercancía cultural. Pero la cosa, en su esencia, está ya como aceptable reificada aun antes de que se llegue al conflicto de las instancias. Antes de que Zanuck * la comprase, santa Bernardette brillaba en el campo visual de su autor como un anuncio publicitario para todos los consorcios interesados. Eso es lo que queda de los «impulsos autónomos», propios, de la obra. De ahí que el estilo de la industria cultural, que no necesita ya probarse en la resistencia del material, sea al mismo tiempo la negación del estilo. La reconciliación de lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los polos: los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa.

Con todo, esta caricatura del estilo dice algo sobre el «estilo auténtico» del pasado. El concepto de «estilo auténtico» se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos. En la unidad del estilo, no sólo del Medioevo cristiano sino también del Renacimiento, se expresa la estructura inversa de la violencia social, no la oscura experiencia de los domina-

* (Productor de películas, cofundador de la *20th Century Pictures*).

dos, en la que se hallaba encerrado lo universal. Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo del modo más puro y perfecto, sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. En el estilo de las obras la expresión adquiriría la fuerza sin la cual la existencia pasaría desapercibida. Incluso aquellas obras tenidas por clásicas, como la música de Mozart, contienen tendencias objetivas que apuntaban en una dirección distinta a la del estilo que ellas encarnan. Hasta Schönberg y Picasso, los grandes artistas se han reservado la desconfianza respecto al estilo y se han atenido, en lo esencial, menos a éste que a la lógica del objeto. Lo que expresionistas y dadaístas afirmaban polémicamente, la falsedad del estilo en cuanto tal, triunfa hoy en la jerga de la canción del *crooner**, en la gracia relamida de las estrellas del cine, incluso en la maestría de la instantánea fotográfica de la miserable chabola del jornalero. En toda obra de arte el estilo es una promesa. En la medida en que lo que se expresa entra, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debería reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad. Esta promesa de la obra de arte —la de fundar la verdad a través de la inserción de la imagen en las formas socialmente transmitidas— es tan necesaria como hipócrita. Ella pone como absolutas las formas reales de lo existente, al pretender anticipar la plenitud en sus derivados estéticos. En esa medida, la pretensión del arte es también siempre ideología. Sin embargo, sólo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad. En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, traiciona el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común «cultura» contiene ya virtualmen-

* (Cantante de canciones sentimentales).

te la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma al único objetivo de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día, esa subsunción realiza sarcásticamente el concepto de cultura unitaria, que los filósofos de la personalidad opusieron a la masificación.

De este modo, la industria cultural, el estilo más inflexible de todos, se revela como el objetivo precisamente del liberalismo, al que se le reprocha falta de estilo. No se trata sólo de que sus categorías y contenidos hayan surgido de la esfera liberal, del naturalismo domesticado como de la opereta y de la revista: los modernos *Konzern* culturales constituyen el lugar económico donde, con los correspondientes tipos de empresarios, continúa sobreviviendo aún, de momento, la esfera tradicional de la circulación, que se halla en curso de demolición en el resto de la sociedad. Ahí puede uno aún hacer fortuna, con tal de que no persiga inflexiblemente la propia causa, sino que esté dispuesto a pactar. Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria. La esfera pública de la sociedad actual* no permite llegar a ninguna acusación perceptible en cuyo tono los sujetos de oído fino no adviertan ya la gradeza bajo cuyo signo el rebelde se reconcilia con ellos. Cuanto más inconmensurable se hace el abismo entre el coro y el vértice, con tanta mayor seguridad habrá puesto en éste para todo el que sepa manifestar su propia superioridad mediante una originalidad bien organizada. Así, en la industria cultural sobrevive también la tendencia del liberalismo a dejar paso libre a sus sujetos más capaces. Abrir hoy camino a estos sujetos destacados es aún la función del mercado —por lo demás ya ampliamente regulado en todo otro sentido—, cuya libertad, incluso en los tiempos de su máximo esplendor, se reducía, en el arte como en cualquier otro ámbito, para aquellos que no eran suficientemente astutos, a la libertad de morir de hambre. No en vano se originó el sistema de la industria cultural en los países industrializados

* «sociedad actual»/1944: «sociedad del monopolio».

más liberales, lo mismo que ha sido en ellos donde han triunfado todos sus medios característicos, el cine, la radio, el jazz y las revistas ilustradas. Su desarrollo, es verdad, ha brotado de las leyes generales del capital. Gaumont y Pathé *, Ullstein y Hugenberg ** habían seguido, no sin fortuna, la tendencia internacional; la dependencia económica del continente respecto a los Estados Unidos tras la primera Guerra Mundial y la inflación hicieron el resto. Creer que la barbarie de la industria cultural es una consecuencia del «retraso cultural», del atraso de la conciencia americana con respecto al estado de la técnica, es pura ilusión. Era, más bien, la Europa prefascista la que se había quedado por detrás de la tendencia hacia el monopolio cultural. Pero precisamente gracias a este atraso conservaba el espíritu un resto de autonomía, y sus últimos exponentes su existencia, por penosa que ésta fuera. En Alemania, la deficiente penetración de la vida civil por el control democrático había tenido un efecto paradójico. Muchas cosas quedaron al margen del mecanismo de mercado que se había desatado en los países occidentales. El sistema educativo alemán —incluidas las universidades—, los teatros que habían adquirido la función de guías en el plano artístico, las grandes orquestas, los museos, se hallaban bajo protección. Los poderes políticos, Estado y municipios, que habían recibido dichas instituciones como herencia del absolutismo, les habían reservado un trozo de aquella independencia, respecto a las relaciones de dominio consagradas por el mercado, que les había sido concedida, a pesar de todo, por los príncipes y señores feudales hasta bien entrado el siglo XIX. Lo cual reforzó la posición del arte burgués tardío frente al veredicto de la oferta y la demanda y aumentó su resistencia mucho más allá de la protección efectiva. Incluso en el mercado, el homenaje a la calidad no explotable y aún no traducida a valor corriente se transformó en poder de adquisición. Gracias a ello, honrados editores literarios y musicales pudieron cultivar, por ejemplo, autores que no podían aportar mucho más que la estima de los entendidos. Sólo la obligación de inscribirse continuamente, bajo drástica amenaza, como experto estético en la vida de los negocios ha puesto definitivamente freno a los artistas. En otro tiempo, éstos firmaban sus cartas, como Kant y Hume, designándose «siervos humildísimos», mientras minaban las bases del trono y el altar. Hoy se tutean con los jefes de Estado y están sometidos, en cualquiera de sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes iletrados. El análisis que hizo Tocqueville hace cien años se ha verifica-

* (Industria cinematográfica francesa).

** (Fundador de *Konzern*, editoriales alemanas).

do, entretanto, plenamente. Bajo el monopolio privado de la cultura, «la tiranía deja el cuerpo y va derecha al alma. El amo ya no dice: “Pensad como yo o moriréis”. Dice: “Sois libres de pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros»². Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia. Mientras que hoy, en la producción material, el mecanismo de la oferta y la demanda se halla en vías de disolución, dicho mecanismo actúa en la superestructura como control en favor de los que dominan. Los consumidores son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza. El funesto apego del pueblo al mal que se le hace se anticipa a la astucia de las instancias que lo someten. Él supera el rigor del *Hays Office**, tal como en las grandes épocas del pasado ha alentado instancias mayores dirigidas contra él mismo, como, por ejemplo, el terror de los tribunales. Él promueve a Mickey Rooney** contra la trágica Garbo y a Donald Duck contra Betty Boop. La industria se adapta a los deseos por ella misma evocados. Lo que representa un pasivo para una empresa particular que a veces no puede explotar hasta el fin el contrato con una estrella en declive, son costes legítimos para el sistema en su totalidad. Al sancionar astutamente los pedidos de géneros de pacotilla inaugura la armonía total. Pericia y competencia específica son proscritos como presunción de quien se cree superior a los demás, cuando la cultura ha distribuido tan democráticamente sus privilegios entre todos. Frente a la actual tregua ideológica, el conformismo de los consumidores, como la insolencia de la producción que éstos mantienen en vida, adquiere una buena conciencia. Ese conformismo se contenta con la eterna repetición de lo mismo.

El principio de «siempre lo mismo» regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al

2. A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, 1864, vol. II, 151 (trad. cast. de E. Nolla, *La democracia en América*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1988, 250).

* (Oficina para la censura voluntaria —N. d. T. it.—. Fue instituida en Hollywood en 1934).

** (Cf. nota * en 201).

estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo. Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el cual no se esconda ya un tranquilizador éxito en ventas. Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Para ello sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento. Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente. Eventuales adiciones al inventario cultural ya experimentado son demasiado arriesgadas, pura especulación. Los tipos formales congelados, como entremés, historia corta, película de tesis, canción de moda, son la media, convertida en normativa y amenazadoramente impuesta al público, del gusto liberal tardío. Los gigantes de las agencias culturales, que armonizan entre sí como sólo un administrador con otro, independientemente de que éste proceda del ramo de la confección o del College *, han depurado y racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo. Es como si una instancia ** omnipresente hubiese examinado el material y establecido el catálogo oficial de los bienes culturales que presenta brevemente las series disponibles. Las ideas se hallan escritas en el cielo de la cultura, en el que fueron ya dispuestas por Platón, una vez convertidas en entidades numéricas, más aún, en números, fijos e invariables.

La diversión, todos los elementos de la industria cultural, se han dado mucho antes que ésta. Ahora son retomados desde lo alto y puestos a la altura de los tiempos. La industria cultural puede vanagloriarse de haber llevado a cabo con energía y de haber erigido en principio la, a menudo, torpe transposición del arte en la esfera del consumo y de haber liberado a la diversión de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo el que queda fuera de juego o a quebrar o a entrar en la corporación, tanto más fina y elevada se ha vuelto, hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París ***. Su triunfo es

* «confección o del*/1944: «ramo judío de la confección o del... episcopal».

** «una instancia omnipresente*/1944: «un Instituto —Rockefeller—, tan sólo un poco menos omnipresente que el de *Radio City*». («*Radio City*»: desde comienzos de los años treinta, expresión que designa una parte del Centro Rockefeller en Nueva York que integraba teatros, estudios radiofónicos y la *Radio City Music Hall*).

*** (Sala de música en París, famosa por su suntuosa decoración).

doble: lo que extingue fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira. El arte «ligero» como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad *. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad. El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar. El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural. La excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia tanto como la de Schönberg y Karl Kraus. Para ello, el músico de jazz Benny Goodman debe actuar con el cuarteto de arco de Budapest, con ritmo más pedante que cualquier clarinetista de orquesta filarmónica, mientras que los integrantes del cuarteto tocan de forma tan lisa y vertical y con la misma melosidad que Guy Lombardo **. Lo notable no son la crasa incultura, la estupidez o la tosquedad. Los desechos de antaño han sido liquidados por la industria cultural gracias a su misma perfección, a la prohibición y la domesticación del diletantismo, aun cuando ella cometa continuamente gruesos errores, sin los cuales no sería ni siquiera concebible la idea de un nivel sostenido. Pero lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Ésta consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa no es algo ajeno al sistema. Con razón el interés de innumerales consumidores se aferra a la técnica, no a los contenidos estereo-

* «sociedad»/1944: «sociedad de clases».

** (Director de orquesta, conocido sobre todo a través de las retransmisiones radiofónicas anuales de la música de fin de año).

tipadamente repetidos, vaciados de significado y ya prácticamente abandonados. El poder social que los espectadores veneran se expresa más eficazmente en la omnipresencia del estereotipo impuesta por la técnica que en las añejas ideologías, a las que deben representar los efímeros contenidos.

Ello no obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión, que al fin es disuelto y anulado no por un mero dictado, sino mediante la hostilidad inherente al principio mismo de la diversión. Dado que la incorporación de todas las tendencias de la industria cultural en la carne y la sangre del público se realiza a través del entero proceso social, la supervivencia del mercado en este sector actúa promoviendo ulteriormente dichas tendencias. La demanda no ha sido sustituida aún por la simple obediencia. Hasta tal punto es esto verdad que la gran reorganización del cine en la víspera de la Primera Guerra Mundial —condición material de su expansión— consistió justamente en la consciente adaptación a las necesidades del público registradas según las entradas de caja, necesidades que en tiempos de los pioneros de la pantalla apenas si se pensaba en tener que tomar en consideración. A los magnates del cine, que hacen siempre la prueba sólo sobre sus propios ejemplos, sus éxitos más o menos fenomenales, y nunca, con toda prudencia, sobre el ejemplo contrario, sobre la verdad, les parece así incluso hoy. Su ideología es el negocio. En ello es verdad que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida por ella y no en la simple oposición a dicha necesidad, aun cuando esta oposición fuera la de omnipotencia e impotencia. La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que deja huella realmente es la sucesión automática de operaciones reguladas. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el pro-