

Adorno, Horkheimer y la «industria cultural»: La construcción de una crítica de la superestructura

Adorno, Horkheimer and “Culture industry”: Developing a critique of the superstructure

Albert García Arnau

Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, España

albertgarcia1984@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza las principales aportaciones de Adorno y Horkheimer al análisis de la cultura de masas. Tras repasar brevemente el legado de Walter Benjamin, en tanto que fuente de inspiración directa para la Dialéctica de la Ilustración, revisamos las propuestas genuinas de los dos frankfurtianos. Desde su propuesta de la tan popularizada noción de «industria cultural», entendida como superestructura o sistema de dominación, hasta sus postulados de que la industria de la cultura implica la construcción de un estilo único que reduciría, inevitablemente, la diversidad artística y la libertad creativa. El artículo termina esbozando posibles críticas a los planteamientos frankfurtianos, aunque también reconociendo la remarcable importancia de sus aportaciones.

Palabras clave: sociología crítica, Escuela de Frankfurt, cultura de masas, superestructura.

Abstract: This article analyzes Adorno’s and Horkheimer’s main contributions to the analysis of mass culture. After reviewing the legacy of Walter Benjamin, as a source of direct inspiration for the Dialectic of the Enlightenment, we review the genuine proposals of the two frankfurtians. From his proposal of the popularized notion of “cultural industry”, understood as superstructure or system of domination, to his postulates that the culture industry implies the construction of a unique style that would inevitably reduce artistic diversity and freedom creative. The article ends up raising possible criticism to the frankfurtian expositions, although also recognizing the particular importance of its contributions.

Keywords: critical sociology, Frankfurt School, mass culture, superstructure.

INTRODUCCIÓN

En el año 1936, el sociólogo alemán Walter Benjamin publica *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, traducido al español como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1989; 2000), un ensayo breve donde sienta las bases del análisis sociológico de la cultura de masas. Su apuesta teórica, inspirada a su vez por los ensayos del poeta y filósofo francés Paul Valéry (Valéry, 2003), se ubica dentro de la llamada Teoría Crítica y asume los principios de la dialéctica marxista. Aun así, el abordaje de Benjamin se plantea como una matización necesaria a los análisis de Marx, pues pretende dar cuenta de fenómenos que él no pudo llegar a analizar por no haber sido aún materializados. Nos referimos, precisamente, a los avances tecnológicos que posibilitaron lo que los teóricos culturales denominan como «cultura de masas» y que dieron lugar a una profunda transformación en las condiciones de producción de las distintas áreas de la cultura y el arte. Su célebre ensayo sobre el arte y su reproducibilidad fue pionero en el abordaje de los efectos que los cambios materiales tuvieron en la superestructura y aportó ideas clave como la propia noción de «aura», pero su aportación no desapareció tras su muerte en 1940. Bien al contrario, tras el fallecimiento de Benjamin, otros dos influyentes pensadores alemanes, Theodor Adorno y Max Horkheimer, retomaron los análisis benjaminianos sobre los cambios sociales derivados de la, por aquel entonces cada vez más omnipresente, cultura de masas.

Ambos miembros de la conocida como Escuela de Frankfurt —a la que Benjamin había estado fuertemente vinculado— no se conformaron con ahondar en el análisis de las implicaciones sociales de las nuevas posibilidades tecnológicas de reproducción, como había hecho su predecesor. Fueron más ambiciosos en su objetivo, proponiéndose emprender una crítica de la globalidad de la nueva superestructura en tanto que instrumento ideológico sistematizado. Fue así que en 1944, tan solo cuatro años después de que su colega pusiese fin a su vida en un humilde hotel de Portbou, publicaron su *Dialektik der Aufklärung*, traducido al español como *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer 1998). En esta obra, los autores incluyeron un capítulo dedicado al análisis de lo que denominaron la «Industria Cultural» y que titularon «Ilustración como engaño de masas». Desde su compromiso emancipatorio de raíz marxista, los dos pensadores alemanes se propusieron analizar los mecanismos de dominación que el capitalismo ejercía desde la superestructura, con el fin de generar una herramienta que permitiera al proletariado tomar conciencia de dicha dominación. Así pues, su análisis se desarrolló —como era característico en aquellos que se adscribían a la Teoría Crítica— con un propósito político claro siempre presente en el horizonte de la investigación: impulsar el cambio social.

LA INDUSTRIA CULTURAL O LA SUPERESTRUCTURA COMO SISTEMA

Desde su enfoque estructuralista, lo primero que Adorno y Horkheimer se aprestan a desmentir es la idea —bastante popular entre la intelectualidad de la primera mitad del siglo xx— de que el mundo cultural experimentaba una situación caótica y descontrolada que venía acompañándole desde el inicio del tránsito a la modernidad:

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 extrema especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos (Adorno y Horkheimer, 1998: 165).

Bien al contrario, el punto de partida de Adorno y Horkheimer es que la cultura del momento se encontraba más estructurada y unificada que nunca, que se había constituido en un sistema complejo e interrelacionado, donde la convergencia de las distintas artes, así como sus técnicas de producción tenían un papel fundamental. Como ellos mismo reflejan de forma clara «Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos» (Adorno y Horkheimer, 1998: 165).

Esta compleja armonización —cuya naturaleza y consecuencias abordaremos con más detalle posteriormente— abarca a la totalidad de las artes y en todos sus planos, incluyendo los estilístico, estético, político y filosófico, constituyendo una única entidad con un enorme poder de influencia: la Industria Cultural. Es necesario que tengamos en cuenta que antes de que Adorno y Horkheimer acuñaran el término no existía una forma clara de referirse al nuevo entramado de poder constituido por los distintos sectores de producción cultural de la era de la reproducibilidad mecánica. Las distintas «industrias» de la superestructura eran sectores productivos diferenciados y raramente vinculados entre sí de forma teórica. La de Adorno y Horkheimer parece ser, pues, la primera tentativa de entender la nueva superestructura capitalista desde su totalidad y en su imbricación con la estructura. De hecho, la supervivencia del concepto «Industria Cultural» hasta nuestros días —habiendo sido este asumido y utilizado incluso por los detractores de la Teoría Crítica— podría considerarse como uno de los grandes éxitos teóricos de la Escuela de Frankfurt.

La existencia de una «industria cultural» entendida como entidad social estructurada y dedicada a la gestión de los distintos elementos de la superestructura ha sido a menudo justificada como una mera consecuencia del avance tecnológico, como un efecto lógico de la modernidad:

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 [productos estandarizados]. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores (Adorno y Horkheimer, 1998: 166).

Pero lo cierto es que ese propio poso en el imaginario social, esa idea común de que una estructura cultural de carácter industrial —formalizada y armonizada— es tan inevitable como beneficiosa, es uno de los elementos en los que basa su propia fuerza; una pretensión de objetividad y de necesidad que le inculca legitimidad como sistema de gestión de la superestructura. La clave se esconde precisamente ahí, en la falta de problematización de esta nueva entidad, en la aceptación acrítica de su existencia como algo irremediablemente necesario, como algo «natural». Pero para la Teoría Crítica, la condición oculta de este sistema de gestión de la superestructura —al que muy adecuadamente denominaron industria cultural¹— y su supuesto fundamento en la racionalización de la producción, distribución y consumo aplicados al mundo del arte, oculta la verdadera función social de esta nueva entidad:

En realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la universalidad del sistema se afianza cada vez más. 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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 166).

Este nuevo ente nacido que alimenta a —a la vez que se nutre de— la cultura de masas, esta industria cultural, no es políticamente neutra, sino que, para nuestros autores, está claramente al servicio de una causa: la causa del capital. Y su propia unidad es la base de su constitución en estructura de poder y de perpetuación del sistema de dominación. La creación de esta gran estructura de producción parece tener un objetivo claro, que pasa por llevar a la superestructura a su estadio último dentro del sistema capitalista, esto es, consagrar a la cultura como aparato de generación de servidumbre. El proce-

¹ Walter Benjamin había esbozado la idea de que la situación de la superestructura en la modernidad era una transposición tardía de las condiciones de producción del capitalismo que ya se habían dado en la infraestructura un siglo antes. Siguiendo la estela de ese planteamiento, y tomando como base la idea de «industrialización» como materialización del sistema de producción capitalista —y siendo que las propias «industrias» de cada sector se reconocían como tales—, parece bastante acertado conceptualizar la nueva entidad gestora de la superestructura como industria cultural, esto es, como resultado de la aplicación generalizada del modelo de producción industrial al mundo de la cultura.

so de convergencia y la constitución de la superestructura en industria convierten a la producción cultural en la clave de la reproducción social. Pero ¿de qué modo entienden Adorno y Horkheimer que la industria cultural sirve a este propósito?

EL ESTILO ÚNICO O LA TOTALIZACIÓN DE UNA LÓGICA

La Industria Cultural cumple, para Adorno y Horkheimer, el propósito de procurar estabilidad social con el fin de perpetuar el orden de las cosas, y lo hace de varias formas. La primera, a través de la inclusión de la diferencia dentro del propio sistema industrial. Para construir un sistema único, estructurado y armonizado que permita controlar la totalidad de la producción, es necesario incluir incluso aquella producción que surge en los márgenes, aquella que no está —al menos en origen— destinada a la masa. A través de una cuidadosa sectorización del mercado, la Industria trata de incorporar y «normalizar» cualquier atisbo de independencia productiva:

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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 168).

La diferencia permite a la estructura industrial de la cultura llegar más lejos, abarcando un espacio social mayor. Bajo la idea de «mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección», la nueva Industria Cultural se esfuerza en la «eterna repetición de lo mismo» (Adorno y Horkheimer 1998: 178). El fin último de la existencia de esta estructura de dominación es la generación de una tónica subyacente, un «estilo único», una lógica de producción que se autorreproduzca sin necesidad de ser explícitamente dirigida: «La fuerza universalmente vinculante de esta estilización supera ya a la de las prescripciones y prohibiciones oficiosas» (Adorno y Horkheimer, 1998: 173).

Digamos que lo que se está configurando tras el proceso de armonización de las distintas industrias de la cultura y su imbricación como sistema es una estructura de dominación más sutil, que supera la mera coerción física y que utiliza la unidad de estilo y de estética como elemento de ejercicio de aquello que, años más tarde, sociólogos como Pierre Bourdieu conceptualizarán como «violencia simbólica» (Bourdieu, 2006). Poco a poco, la «industrialización» de la cultura, su inmersión en la lógica del sistema de producción capitalista, va minando la autonomía productiva del arte y va sometién-dola al nuevo sistema socioeconómico:

Eso es lo queda de los «impulsos autónomos» 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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 174).

Y es en esa consecución de una semejanza total, de la aniquilación del estilo y la unificación estética, donde se aúna cualquier particularismo del arte —como lo sería el aura de Benjamin— a la universalidad «necesaria» que impone la realidad económica. El arte se somete —o, mejor dicho, se incorpora— a la lógica del capitalismo, esto es, a la producción industrial y la sumisión a los principios del mercado.

Esto explica la sensación que los productos de las nuevas artes de masas producían a Adorno y Horkheimer, esa idea de que todo era previsible, de que los esquemas eran repetidos, sometidos a patrones recurrentes y de que sus planteamientos estaban estructurados de un modo intencional; que existía, tras su producción, una planificación orientada incluso en lo creativo:

Confirmar el esquema, 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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 170).

Para Adorno y Horkheimer, la nueva lógica del uso de estructura y patrones subyacentes en la creación elimina todo rasgo de espontaneidad del proceso de creación artística y somete a la creación a una administración racional fundada en el criterio de explotación del objeto artístico. La estructura subyacente de la obra, la *fórmula*, prima sobre la independencia creativa, el proceso de producción se organiza mediante los criterios industriales, mediante la «racionalización» productiva. El arte ya no es vehículo de la idea de un autor, sino medio para un fin sistémico:

Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad se deja distribuir, en lo esencial, desde un 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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 170).

El arte industrializado se somete, de este modo, a una nueva teleología, una que ya no es ni política —como podría ser en el caso de un arte revolucionario— ni autorreferencial —como sucedía en el caso de los principios de *l'art pour l'art*—. El arte ya no es vehículo de comunicación de una idea; su nuevo objeto y razón de ser es la explotación económica, esto es, la generación de beneficio. Y la función de la nueva convergencia de todas las artes responde a una integración vertical orientada a generar sinergias económicas. Como reflejan los autores, «este proceso de trabajo integra a todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela preparada ya en vistas al cine, hasta el último efecto sonoro» (Adorno y Horkheimer, 1998: 169). A la vista de los hechos, podemos constatar que gran parte de estos rasgos estructurales y estrategias de la Industria Cultural descritos por Adorno y Horkheimer en los años 40 no solo se han mantenido hasta nuestros días, sino que se han visto reforzados.

Por otra parte, este tejido de dominio sutil que la Industria teje trata de impregnar todas las esferas de lo social armonizándolas en un solo estilo y una sola estética. Poco a poco, la cultura se funde con la publicidad e incluso sus lenguajes y formas de expresión se confunden. La expresión trillada, utilizada como fórmula, sustituye a su antiguo significado «esterilizando» el lenguaje y, por tanto, vaciándolo de contenido. Y es que, para estos dos pensadores de la Escuela de Frankfurt, no había mejor espejo que el lenguaje para observar los efectos performativos² que se perpetran a nivel ideológico a través de los nuevos medios que conforman la industria cultural. La expresión hecha fórmula se convierte en la mejor formalización de un estilo único, esto es, es utilizada como una de las más importantes herramientas de dominación. «Libertad», «diáfano», «amor», «oportunidad», «rebeldía», «familia»... El lenguaje publicitario —transversal a todos los sectores de la industria cultural— genera y eleva lemas y expresiones al estadio de «señales sociales», fórmulas mágicas con una enorme carga simbólica dada por supuesta y aceptada acríticamente, como si se tratara de conceptos eternos e inamovibles que se encuentran más allá de lo social. De este modo, *performando* la realidad social a través de la palabra —y su insistente repetición masiva—, se intentan domesticar los posibles vestigios de resistencia:

La significación, como única función de la palabra admitida por la semántica, se realiza plenamente en la señal. Su carácter de señal se refuerza gracias a la rapidez con la que son puestos en circulación desde lo alto modelos lingüísticos. [...] La repetición universal de los términos adoptados por las diversas medidas termina por hacer a éstas de algún modo familiares (Adorno y Horkheimer, 1998: 211).

² Para profundizar sobre la noción de performatividad y lenguaje ver Austin (1962).

La esencia de la *réclame*, de la fórmula publicitaria y su lenguaje, se instituye como lugar común, como patrón de la realidad, como deber ser, deseo en el horizonte. De este modo, la nueva Industria, en cuya convergencia se incluyen los medios de comunicación, marca no solo la agenda —lo que tiene que ser dicho a la masa y lo que por esta ha de ser ignorado—, sino también los términos con los que las cosas deben ser denominadas.

La industria cultural funciona, entonces, a modo de una maquinaria de generación de ideología que se niega a sí misma como tal, haciendo gala de un grado culminante de sutileza —la apoteosis del *savoir-faire*—, atendiendo a los principios de la racionalidad técnica del sistema capitalista. Unificar un modo de pensar y proceder, y perpetuarlo en el tiempo son, para Adorno y Horkheimer, las máximas a las que responde la nueva producción cultural masificada. Y, dentro de esa lógica, la hegemonización de un sistema de «estilo único» es tan solo una herramienta para la consecución de dicho objetivo: «Que la cosa siga adelante, que el sistema, incluso en su última fase, reproduzca la vida de aquellos que lo componen, en lugar de eliminarlos de inmediato» (Adorno y Horkheimer, 1998: 193). Mediante este nuevo estadio de dominación capitalista, ya la ideología «no es formulada explícitamente, sino sugerida e inculcada» (Adorno y Horkheimer, 1998: 192), o, dicho de otro modo, la ideología ya no se enseña, sino que se insufla, sumerge a la masa en una realidad totalizante y unificadora derrotando al que, para Adorno y Horkheimer, es el verdadero enemigo del sistema capitalista: «el sujeto pensante» (Adorno y Horkheimer, 1998: 194).

CRÍTICAS A LA CRÍTICA: ESTRUCTURA, AGENCIA Y PERCEPCIÓN

Y es que en frente de esta nueva máquina de generar estímulos que es la industria cultural se halla el sujeto individual, convertido en hombre-masa. La visión que Adorno y Horkheimer exponen respecto a ese individuo que conforma al público de la sociedad de masas parece negarle toda capacidad de acción, al menos por lo que respecta a la resistencia frente a la influencia de la superestructura:

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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 178).

Ante tal exposición parecería que la funcionalidad de la superestructura se tradujera sin fisuras en la mente del consumidor, sin mediación ni resistencia y, lo que resultaría más insólito, sorteando toda posible consecuencia indeseada. Siempre presentado desde un punto de vista genérico y agregado, el sujeto «público» de la Industria Cultural de Adorno y Horkheimer es un sujeto enteramente pasivo. No solo eso, la omnipotencia de la estructura industrial acaba por domeñar percepción y deseo en el hombre-masa, convirtiendo el relato del dominio en el de la construcción de un *servilismo voluntario*³ de raíz casi masoquista:

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 (Adorno y Horkheimer, 1998: 178).

Adorno y Horkheimer asumían esta suerte de síndrome de Estocolmo generalizado sin molestarse en plantear siquiera la posibilidad de resistencias conscientes e inconscientes, así como del surgimiento de disfuncionalidades en el propio sistema de dominación. De su trabajo teórico se destila que la industria cultural es perfectible y avanza progresivamente en la utilización de técnicas más y más sutiles —y eficaces— de dominación, mientras que la percepción del individuo aparece como una esencia estancada que no puede sino acatar —e incluso amar— al sistema que lo esclaviza.

Llegado este punto, no podemos evitar preguntarnos el motivo de que los análisis frankfurtianos tendieran a negar tanto al individuo como al público en su conjunto, la adaptabilidad que de sobra concedían a la superestructura. La respuesta a esta cuestión entronca con un debate que se ha dado recurrentemente en la historia y que aún no parece haberse zanjado. Se trata de un problema común que suele acechar a los planteamientos de la Teoría Crítica —y cuya fuente se encuentra en la idea que clarificábamos al principio del presente epígrafe— que tiene su origen en la función social de su propio análisis. Si bien los teóricos críticos dan muestra de su honradez metodológica al no ocultar su compromiso emancipatorio cuando se proponen abordar el análisis, a veces ese afán por constituirse en catalizadores del cambio social les hace plantear al «enemigo» —en este caso las estructuras de poder del sistema capitalista que gestionan la cultura de masas— de una forma hiperbólica, así como representar a las lógicas de dominación como realidades unidireccionales. Es como si, a fin de resaltar la dominación social y concienciar a las masas explotadas de sus penosas circunstancias, lograsen pin-

³ Esta sugerente noción de «servilismo voluntario» [*servitude volontaire*] fue desarrollada por Étienne de la Boétie en el siglo XVI (Bougnoux, 1993: 36-39).

tar esa situación de distribución desigual del poder como dominación pura en vez de como conflicto no igualado, pero sí dialéctico —fenómeno que el marxismo entendía, precisamente, como esencia del motor del progreso—. Cuando uno percibe una visión tan apocalíptica respecto a la ineludibilidad de las estructuras de dominación del capitalismo, duda acerca de si dicha expresión responde a la realidad inmediata del análisis o si está dando prioridad a la función propagandística del propio mensaje emancipatorio⁴. El relato de Adorno y Horkheimer nos presenta una estructura de poder que domina y aplasta todo atisbo de pensamiento individual y que liquida toda posible independencia del arte —dado que la propia resistencia es rápidamente asimilada por el sistema—. La exageración del poder unidireccional, monolítico y casi infalible de las estructuras sobre la agencia de individuos y de colectivos ha sido una de las principales objeciones que históricamente se han formulado contra la Teoría Crítica —en general— y contra la producción intelectual de la Escuela de Frankfurt —en particular—, y el texto que aquí hemos analizado, aun tratándose de uno de los pioneros del abordaje de la cultura de masas y desvelando elementos clave de sus —entonces nuevas— relaciones de poder, cae a menudo en algunas de las minusvaloraciones relatadas. Puede que la más grave de todas estas subestimaciones de la agencia —individual y colectiva, y tanto en su dimensión de acción voluntaria como inconsciente— se encierre en el análisis que hacen de los efectos psicológicos del cine en el público. Bajo el halo del lenguaje psicoanalítico —al que ya recurrió Benjamin años antes—, la Crítica se esfuerza en presentar al audiovisual como una forma de expresión completamente alienante por su propia «constitución objetiva»⁵, concibiéndolo como un anulador de la actividad mental:

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

⁴ Siendo que, aun asumiendo esto último, cabría discutir si la exposición de un panorama tan negativo como el que se dibuja en el texto de Adorno y Horkheimer cumple, en realidad, el efecto deseado de concienciación o si se expone, por el contrario, a hacer caer a su público objetivo en la más profunda desesperanza.

⁵ Algo que también insinuaba Benjamin cuando hacía referencia al efecto directivo en la percepción del público que se derivaba de la forma de expresión del cine. La sucesión continua de imágenes impedía la libre asociación del público, algo que supuestamente sí podía darse en la lectura o en la observación de un cuadro (Benjamin, 2000).

automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación (Adorno y Horkheimer, 1998: 171).

Quizás el error no se hallara tanto en el análisis de la percepción del propio público del momento, para el que la forma de expresión audiovisual era una completa novedad y que bien pudiera ser sobrecogido por el cine en sus primeras proyecciones, sino en asumir que el efecto producido en el público derivaba de una característica consustancial al propio medio —una suerte de directividad hipnótica e ineludible—, más que de la falta de competencias perceptivas de los primeros públicos del cine. Quizás se esté achacando una suerte de cautivación mágica de carácter esencial —como antaño se hiciera ante la aparición de la escritura⁶— a una situación de alfabetización en proceso respecto al nuevo medio.

Otra cuestión que no puede ser pasada por alto es la adjudicación de una doble teleología de la superestructura que se destila de la exposición de estos dos autores. A veces se hace referencia a la maximización de beneficios como fin último de la producción cultural de la Industria Cultural y a veces se alude a un cierto maquiavelismo estructural que pretende mantener el estado de las cosas, esto es, el sistema de relaciones de poder. ¿Qué sucedería si en algún momento estos dos objetivos fundamentales entraran en conflicto? Sería objeto de una compleja relación dialéctica que nuestros autores ni siquiera llegan a plantearse. Si un objeto artístico como una novela, una canción o una película tuviera un contenido que pusiera en cuestión elementos clave del sistema de distribución de la propiedad —por poner un ejemplo anteriormente utilizado por Benjamin— pero tuviera una gran aceptación entre el público, ¿renunciaría la industria al beneficio inmediato que le proporcionaría su explotación? Sirva esta cuestión para ilustrar la evidencia de cómo ni siquiera los propios principios que se adjudican a la superestructura están exentos de relaciones dialécticas y conflictos internos.

CONCLUSIONES

Han pasado más de setenta años desde que Adorno y Horkheimer retrataran la —aún entonces joven— industria de la cultura; setenta años en los que los hechos han constatado que la propia percepción del público es dinámica y está definida social e

⁶ Hay un interesante comentario sobre el origen mítico de la escritura y la problemática dual entre la memoria y el registro escrito en el *Fedro*, donde el nacimiento de esta práctica se relata a través de la leyenda de Teuth (Platón citado en Bougnoux, 1993: 25-28).

históricamente; esto es, no se trata de un elemento esencial ni inamovible. Del mismo modo que la superestructura cambia y evoluciona en su —no siempre tan consciente— afán de ser funcional al sistema de producción capitalista, también la audiencia genera nuevos esquemas de percepción. Pero sería necesario adentrarnos en abordajes más contemporáneos para actualizar estos primeros esbozos del proceso de percepción en la cultura de masas, a fin de entender en su complejidad un proceso dinámico y —aunque asimétrico— más cercano a ser fruto de una construcción interactiva dentro de un proceso relacional que a la mera unidireccionalidad directiva «de arriba abajo».

Sin embargo, es de justicia reconocer varias cosas a estos primeros abordajes de la sociología de la cultura. La primera es la imaginación sociológica —como diría Wright Mills (1961)— que demostraron estos pioneros de la crítica al aventurarse a teorizar sobre objetos sociales nunca antes sometidos al ojo crítico de las ciencias sociales. La segunda, y no menos importante, es haber abonado el terreno de múltiples generaciones futuras que a hombros de las bases que ellos sembraron han podido hacer avanzar la sociología de la cultura hasta llegar a entender de una forma más compleja y matizada el funcionamiento de la producción cultural en la era de la comunicación de masas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1998). «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas». En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 165-212.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (1989). *Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Bueno Aires: Taurus. <http://doi.org/10.1096/fj.09-0701ufm>
- (2000). «The work of art in the age of mechanical reproduction». En C. Cazeaux (ed.), *The continental aesthetics reader*. Londres: Routledge.
- Bougnoux, D. (ed.). (1993). *Sciences de l'information et de la communication*. París: Larousse.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.
- Valéry, P. (2003). *La conquête de l'ubiquité*. Chicoutimi: Les Classiques des sciences sociales. Recuperado de http://www.rae.com.pt/valery_conquete_ubiquite.pdf
- Wright Mills, C. (1961). *La imaginación sociológica*. La Habana: Edición Revolucionaria. Instituto del Libro.