

# COOPTACIÓN Y CAPACIDAD DE RESISTENCIA: OBSERVACIONES SOBRE LAS TEORÍAS CRÍTICAS DE LA (INDUSTRIA DE LA) CULTURA

*Cooptation and Capacity of Resistance:  
Observations on the Critical Theories of the (Industry of) Culture*

CHRISTINE RESCH\*

[c.resch@soz.uni-frankfurt.de](mailto:c.resch@soz.uni-frankfurt.de)

Recibido: 9 de julio de 2015

Aceptado: 28 de julio de 2015

## RESUMEN

Este artículo analiza las aportaciones específicas de Siegfried Kracauer y Herbert Marcuse a la teoría crítica de la industria cultural. Aunque la teoría de Adorno, por lo general más conocida, recorre todo el texto como referencia ineludible, este pretende explorar las posibilidades de actualizar la teoría de la industria cultural en sus diferentes configuraciones para el análisis de las condiciones actualmente dominantes. Finalmente, bajo el lema de “industria cultural ampliada” realizaré un breve balance y formularé una propuesta programática.

*Palabras clave:* industria cultural; teoría crítica; Siegfried Kracauer; Herbert Marcuse; Jacques Offenbach; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; arte; memoria.

## ABSTRACT

This article analyzes the specific contributions of Siegfried Kracauer and Herbert Marcuse to a critical theory of cultural industry. Although the theory of Adorno, usually better known, constitutes an essential reference to throughout the text, its aim is to explore the possibilities of updating the theory of cultural industry in other different configurations for analysis of currently dominant conditions. Finally, under the motto of “extended culture industry”, it makes a brief balance and formulates a programmatic proposal.

*Key words:* cultural industry; critical theory; Siegfried Kracauer; Herbert Marcuse; Jacques Offenbach; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; art; memory.

---

\* Goethe Universität Frankfurt am Main (Alemania).

“Industria cultural” es un concepto creado por Max Horkheimer, al menos eso es lo sugieren unas notas en un manuscrito. El análisis de su contenido lleva el sello de Theodor W. Adorno. El capítulo “Industria cultural: Ilustración como engaño de masas”, que es atribuido a Adorno y forma parte de la *Dialéctica de la Ilustración*<sup>1</sup> escrita conjuntamente con Max Horkheimer, tan sólo es el exponente más conocido. En el pensamiento de Adorno ya existía hacía tiempo si no el concepto, sí al menos el objeto. Sus análisis de la industria cultural comienzan en los años 1920 y comprenden las interpretaciones del Jazz y de Wagner escritas en los años 1930. En EEUU Adorno continúa los trabajos sobre el tema no sólo en el mencionado capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración*; tampoco acaban con él. Hasta su muerte reflexiona sobre la industria cultural y completa los análisis con otros ejemplos. Sin embargo, desde el punto de teórico, el concepto prácticamente no siguió desarrollándose.

A la vista de la significación que Adorno concede a este tema puede resultar extraño desarrollar una contribución sobre teoría de la industria cultural con Siegfried Kracauer y Herbert Marcuse. Que yo vaya a hacer esto tiene varios motivos. Soy coautora de un artículo sobre la teoría de la industria cultural en el sentido planteado por Adorno<sup>2</sup>, y no deseo repetirlo aquí. A eso se añade que las consideraciones de Kracauer y Marcuse, al menos en el espacio de habla alemana, poseen un estatus secundario. Reconstruir y discutir las diferentes posiciones y debates de los protagonistas de la primera Teoría Crítica me parece que sirve para preguntarse por las posibilidades de actualizar la teoría de la industria cultural en sus diferentes configuraciones para el análisis de las condiciones actualmente dominantes. No obstante, la teoría de Adorno, aunque tan solo sea por mencionarlo de manera preliminar, recorre toda la contribución como referencia ineludible.

La contribución se subdivide en dos apartados pequeños y en dos grandes. Comenzaré con una breve réplica a las características más importantes de la teoría de la industria cultural de Adorno. Después expondré la forma de proceder de

---

<sup>1</sup> HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944/47], en M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, vol. 5: *Dialektik der Aufklärung und Schriften* 1940-1950, Frankfurt: Fischer, 1987, págs. 16-290.

<sup>2</sup> Christine RESCH y Heinz STEINERT, “Kulturindustrie: Konflikte um die Produktionsmittel der gebildeten Klasse”, en *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie. Traditionen und Perspektiven der Kritischen Theorie*, ed. de A. Demirović, Stuttgart: Metzler, 2003, págs. 312-339. (trad. en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (3) 2011: “Industria Cultural: conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta”, págs. 24-60. ([http://constelaciones-rtc.net/03/03\\_03.pdf](http://constelaciones-rtc.net/03/03_03.pdf)).

Kracauer tomando como ejemplo su estudio sobre Jacques Offenbach. El conflicto con Adorno resulta apropiado para explicitar los diferentes conceptos de arte de ambos autores. En la tercera parte expondré la posición de Marcuse. Sus consideraciones sobre la cultura reflejan que su concepto de arte se ha transformado a lo largo del tiempo y que a finales de los años 1960 su posición casi había dado un vuelco respecto a lo que defendía en los años 1930. Quisiera hacer una propuesta de comprensión de este vuelco. Finalmente, bajo el lema de “industria cultural ampliada” realizaré un breve balance y formularé una propuesta programática. El enfoque bajo el que realizaré todo esto será el de explorar las posibilidades que ofrecen los diferentes modelos conceptuales de los protagonistas de la primera Teoría Crítica para un análisis de la industria cultural bajo las condiciones actuales, esto es, la industria cultural en el neoliberalismo.

## 1 UNA RÉPLICA BREVÍSIMA A LA TEORÍA DE LA INDUSTRIA CULTURAL DE THEODOR W. ADORNO

Aunque sea inusual, esta contribución da por supuesto el conocimiento de la teoría de Adorno sobre la industria cultural. Adorno constituye el “centro de gravitación” de esta presentación, pero su teoría no será reconstruida e interpretada de modo detallado. Sin embargo, quiero al menos referirme a algunos de los aspectos determinantes de la industria cultural en el pensamiento de Adorno para actualizarlos de cara a las comparaciones con los otros teóricos. Lo haré reproduciendo algunos de los “enunciados de advertencia” de nuestro artículo.

La industria cultural no es una teoría de los medios de comunicación, sino que abarca aquello que habitualmente no está subsumido bajo el concepto de “medios”. El capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* comienza con ejemplos de arquitectura. La industria cultural tampoco está referida, tal como refleja el uso habitual en nuestros días, a la gestión y administración de instituciones culturales o a la producción de contenidos culturales. De lo que trata es de la producción pública de conocimiento bajo los imperativos de la forma de la mercancía, no de la forma de producción de la economía del conocimiento.

La industria de la cultura no es lo opuesto al arte eterno. Adorno describe la manera como intentan rebelarse algunos artistas contra la industria cultural y también cómo otros se adaptan voluntariamente. Su crítica se dirige especialmente contra estos últimos.

La industria cultural no es un concepto para denostar a la masa entontecida. Si alguien es denostado, esos son los intelectuales que se orientan por los criterios para los que (supuestamente) existe un mercado. Lo que Adorno analiza como propio de la industria cultural es la búsqueda codiciosa de que algo sea vendible en vez de desarrollar las fuerzas productivas (estéticas).

La crítica de la industria cultural no significa que se rechace el entretenimiento. Adorno valora el “sinsentido feliz”, esto es, el entretenimiento consecuente, y el arte corporal en el circo, que considera lo “mejor” de la industria cultural. Critica a esta última en cuanto entretenimiento malo, que hurta a los receptores experiencias relevantes.

Adorno toma las experiencias relevantes para su conceptualizadas de la fase fordista del capitalismo: la palabra clave más relevante para caracterizar ese contexto es la producción y el consumo de masas. El concepto de sociedad de clases se descarta en favor del de una “sociedad de clases medias nivelada” (Schelsky) o de un “aburguesamiento del proletariado”, como se decía en el contexto anglosajón. Horkheimer y Adorno analizan cómo se producen las masas y, al mismo tiempo, se reproduce la sociedad de clases. El estudio de Kracauer, adelantando lo que expondré más adelante, se refiere, junto a Jacques Offenbach, a una variante más temprana de la industria cultural, la fase liberal del capitalismo, en la que la sociedad de clases era evidente.

## 2 SIEGFRIED KRACAUER: JACQUES OFFENBACH Y EL PARÍS DE SU TIEMPO - Y EL CONFLICTO CON THEODOR W. ADORNO SOBRE UN ANÁLISIS ADECUADO DE LA MÚSICA

Kracauer escribe en el prólogo de su libro *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*:

“Esto significa entre otras cosas que aquí los lectores con un interés puramente musical no serán suficientemente atendidos. Están advertidos: aunque este libro no prescinde de la música de las operetas de Offenbach, sin embargo se abstiene, siendo fiel a su propósito, de hacer análisis e interpretaciones específicamente musicales.”<sup>3</sup>

Su propósito consiste en presentar una “biografía social”. En la figura de Offenbach ha de manifestarse la figura de la sociedad que Offenbach impulsó y que le

<sup>3</sup> Siegfried KRACAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], en *Schriften*, ed. d. K. Witte, vol. 8. Frankfurt: Suhrkamp, 1980, pág. 9.

agitó. Kracauer pone especial acento en las relaciones entre la sociedad y Offenbach.<sup>4</sup>

Bajo el foco de la “industria cultural” haremos balance de cómo ejecuta el trabajo. Kracauer sitúa la creación de Offenbach en el París de su tiempo, como ya dice el subtítulo de su obra. Presenta una historia social junto al análisis de los contenidos que Offenbach y, podría añadirse, los libretistas tratan en las operetas. Relaciona el éxito y el fracaso de Offenbach con los desarrollos políticos y, desde un punto de vista socio-estructural, lo ubica en los conflictos entre la nobleza, la burguesía, la bohemia y el proletariado (instrumentalizado por la burguesía). Para nuestro contexto resultan reveladoras las múltiples facetas en las que, mucho antes de la aparición del fordismo, describe el surgimiento de la industria cultural sin nombrar ese concepto. Aquí se inscribe el hecho de que Offenbach actuó como empresario, con quiebra incluida. También el culto a la fama forma parte de todo esto: en torno a su personalidad, pero también en torno a determinadas cantantes. La publicidad se vuelve ubicua (también para las artes). Aquí hay que sumar a los periodistas y cómo se transforma esta actividad profesional cuando a editores ingeniosos se les ocurre que los periódicos se pueden financiar por medio de los anuncios y no a través del precio de compra. Por último, aunque no por ello menos relevante, está el uso de la prensa por parte de los magnates financieros para lanzar sus jugadas. Mucho de esto nos recuerda a los juegos de azar, de modo parecido a lo que ocurrió antes de la actual crisis (la crisis de entonces “sólo” se hizo esperar hasta 1873). En una pequeña nota Kracauer pone en relación el atractivo de los balnearios, cosa que se puede mencionar en este contexto, con los casinos que había en todos ellos –baste recordar *El jugador* de Dostojevski. La vida de la gente que obtenía dinero rápido y disfrutaba a lo grande del lujo se asemejaba, según Kracauer, a una Offenbachiada. La imagen del “complejo industria cultural” es completada mediante las descripciones de la competencia entre salones y teatros, así como entre Offenbach y Johann Strauß.

La biografía social que realiza Kracauer puede ser leída de manera productiva como un estudio de las *condiciones de producción y recepción* en la industria cultural. Se describe a Offenbach como alguien que sabía utilizar en muchos aspectos esas condiciones. Pero, ¿se le puede caracterizar por ello de manera simplista como un trabajador de la industria cultural o, más precisamente, como un empresario de la industria de la cultura? Su oficio es la ironía y la parodia. Se burla en la misma

---

<sup>4</sup> Ibid.

medida de la música (establecida) y de su público, y simultáneamente se somete a las convenciones que muestra. Según Kracauer, Offenbach le pone el espejo delante a la sociedad francesa del segundo imperio y, de esta manera, hace posible la reflexión sobre las formas de vida de sus receptores y sobre su consumo cultural. Estamos ante una forma de crítica irónica.

Adorno, que reclama una estética rigurosa de la obra de arte y sigue un concepto de arte según el cual las contradicciones sociales se muestran en la obra de arte lograda, no puede valorar un juego de este tipo con las oportunidades de la industria cultural. La crítica (y la adaptación) en el arte sólo se puede mostrar por medio de un análisis de la obra. La descripción de la esfera pública de la industria cultural es “irrelevante” si no se apoya en una interpretación del material estético/musical.

Retrospectivamente las palabras de Kracauer citadas más arriba, esto es, que no ofrece en el libro análisis específicamente musicales, casi puede leerse como unas instrucciones de lectura y una disculpa anticipada para su amigo Teddie, forma como llama a Adorno en sus cartas. Una vez que disponemos de la áspera crítica que Adorno formula en una carta a Kracauer (el intercambio epistolar se publicó en 2008)<sup>5</sup>, el prólogo de Kracauer adquiere esa significación añadida. En él avisa que ha previsto las expectativas de Adorno, pero que con razón no les da cumplimiento. Adorno no se deja impresionar por ello. Junto a otras muchas debilidades, ilustradas de manera meticulosa (lenguaje, conformismo, ingenuidad), Adorno se queja justamente de la falta de un análisis musical:

“Si la época realmente ha de ser ‘íntegramente construida’ en la obra, entonces eso sólo puede suceder allí donde de verdad ambas están mutuamente trabadas, esto es, en la configuración musical o más precisamente en el análisis técnico. Renunciar a él significa nada menos que establecer analogías o vagas relaciones en vez de determinaciones concluyentes. (...) La música es caracterizada de forma general y a menudo con una trivialidad que horroriza; como cuando se compara con Mozart y en ello se da por supuesta la imagen más convencional de Mozart; o cuando tú recubres la música con metáforas tan gratuitas como la de espíritu volátil.”<sup>6</sup>

La biografía de la sociedad que realiza Kracauer no jugará ningún papel en la elaboración de la teoría de la industria cultural llevada a cabo por Adorno. Si se

<sup>5</sup> Theodor W. ADORNO y Siegfried KRACAUER, *Briefwechsel. „Der Riß der Welt geht auch durch mich“ 1923-1966*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 354.

prescinde del tono, la crítica en cuanto al contenido es acorde con los intereses teóricos de Adorno, con sus reflexiones y con su forma de proceder. Sólo a través del estudio riguroso de la partitura es posible identificar en las obras las dimensiones de industria cultural y los elementos sociales. Y justamente esto es lo que no realiza Kracauer.

Las diferentes aproximaciones a este ámbito elegidas por Adorno y Kracauer no pueden ser explicadas exclusivamente de manera biográfica. Sin embargo, resulta obvio el vínculo con la situación vital de cada uno. Tal como formula en unas cartas a Bloch y Löwenthal, Kracauer considera que una biografía de la época del segundo imperio tiene un mercado más seguro que las novelas que ha escrito con anterioridad y prevé contar con oportunidades internacionales. En razón de su situación económica precaria, Kracauer echa mano, lo mismo que Offenbach en su momento, de posibilidades que, con suerte, ofrece la industria cultural. Sin embargo, para la auto-descripción de Adorno resulta reveladora la anécdota que conocí a través de Steinert. Se refiere a una situación en la que Adorno discute un manuscrito con un potencial editor: “But Dr. Adorno, which public are you aiming at? Adorno miró al editor con tristeza, recogió sin pronunciar palabra el manuscrito y abandonó la editorial.”<sup>7</sup> Aunque se trate de una anécdota, da en el blanco de la concepción de Adorno. Él no piensa en unos “destinatarios específicos”, tan sólo escribe simple y llanamente la “verdad”, esta es su posición.

Me parece que los recursos financieros de que disponen los intelectuales no pueden ser descalificados convirtiéndolos en una glosa marginal: la autonomía en el arte, la filosofía y la ciencia también hay que poder permitírsela. Adorno también consiguió establecerse rápidamente en América con ayuda de Horkheimer. Desde su expulsión por los nazis, Kracauer tuvo que luchar para asegurar su existencia. Tales experiencias hacen probable que se perciba de manera distinta la industria cultural, bien como medio de producción o como objeto de análisis.

A pesar de todas las diferencias y de toda la valoración del concepto “estricto” de arte de Adorno, hay razones a favor de tomar en consideración la investigación de Kracauer cuando se trata de plantear una teoría actual de la industria de la cultura: Kracauer investigó con precisión una variante de la industria cultural históricamente más temprana. Con ello consigue llamar la atención sobre otros mecanismos de esa industria. Empresarios de la industria cultural como Offenbach (y

---

<sup>7</sup> Heinz STEINERT, *Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis: Dialektik der Aufklärung als Forschungsprogramm*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007, pág 24.

Johann Strauß) pudieron y debieron actuar de una manera distinta a como sucedería en el siglo XX. Esto se vuelve actual con el vigente neoliberalismo que propaga una empresarización de la fuerza de trabajo como moral laboral.

Kracauer retrotrae la recepción de la música de Offenbach a las posiciones sociales. En el siglo XIX la industria cultural no producía una “sociedad de clases medias nivelada”. No le correspondía la función ideológica de sostener una masa inespecífica y de esa manera negar y reproducir al mismo tiempo la sociedad de clases. Las luchas sociales constituían el objeto de las operetas de Offenbach, que de ese modo representaban una oferta a los receptores para reflexionar sobre su posición social en esas luchas. Esto no se producía a través de la forma de “literatura comprometida”, para la que Adorno tiene escasa consideración, sino a través de la forma de la ironía, para la que no obstante Adorno tampoco tiene excesivo aprecio. La reforzada escisión social promovida por la variante neoliberal del capitalismo hace que tenga sentido interrogar a la industria cultural actual sobre qué elementos ideológicos y qué elementos desveladores ofrece. ¿Ayuda la industria cultural a (re-)producir y, sin embargo, a comprender, por un lado, el desprecio a los pobres y la exclusión social exigidos políticamente y, por otro, la glorificación del exitoso heroísmo de la felicidad y la adaptación que reclama la presión al rendimiento? Esto creo que es una pregunta que se puede plantear con provecho a los diferentes géneros, desde las noticias hasta las películas de Hollywood.

En definitiva, Kracauer describe de manera plástica el juego que Jacques Offenbach practica con los asuntos y temas que elabora. Se trata de un juego con las situaciones de la estructura social. Si por un lado se burla de la cultura establecida y del poder, por otro necesita de la nobleza, de la burguesía emergente y de la bohemia como público. Con fino espíritu sabe utilizar las oportunidades que ofrece la industria de la cultura –sin excluir el error– y al mismo tiempo la socava socarronamente. El modelo de autonomía de Adorno ya no está disponible para la producción intelectual pública en el arte y la ciencia, en los medios y las artes populares de estos días. Incluso las variantes históricas del “arte autónomo” han sido cooptadas sin remedio, han ofrecido poca resistencia, especialmente inmanente, a las comercializaciones de la industria cultural. Ya sea Goethe, Mozart o el propio Adorno –todos son convertirlos en víctimas de aniversarios, moldeados como clásicos, comercializados en versiones “lo mejor de...”, etc.

De todo esto se puede colegir que es preciso conocer con rigor los diferentes modos de la industria cultural. Quien no quiera entregarse a ellos de manera inge-



nua ha de comprenderlos críticamente. De Kracauer aprendemos cómo Offenbach lucha por los medios de producción de la industria cultural. Quiere vivir de ellos y, sin embargo, realizar sus intereses y objetivos. Esto tiene lugar por medio de la pompa en la decoración de las piezas, el virtuosismo en la música y la ironía en el tema. Kracauer pone su atención en la contradicción entre cooptación y resistencia. Si no existe nada exterior a la industria de la cultura, y esta es mi tesis para el momento presente, entonces no debe minusvalorarse la manera como Kracauer se acerca a su objeto para la interpretación de la industria cultural actual y las posibles resistencias que han de realizarse en ella. En la parte final volveré sobre este asunto.

Pero de momento haremos un salto. El concepto de arte que voy a presentar ahora es el de Marcuse.

### 3 HERBERT MARCUSE: EL ARTE ENTRE AFIRMACIÓN Y REVOLUCIÓN

Lo que caracteriza a la teoría (de la industria) de la cultura de Marcuse es que oscila entre un concepto “sustancial” de arte y otro propio de la crítica de las ideologías. Cada uno de sus dos conceptos está en deuda con contextos políticos. Las teorías sobre el arte de los movimientos sociales, que de manera bastante más generosa que Adorno identifica como nuevo sujeto revolucionario, penetran en sus consideraciones más que el hecho de que él mismo defienda un determinado concepto de arte.

En la *Zeitschrift für Sozialforschung* se publica en 1937 la confrontación de Marcuse con la filosofía idealista bajo el título “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”<sup>8</sup>. En 1977 publica Marcuse “La permanencia del arte. Contra una determinada estética marxista”<sup>9</sup>. ¿Cómo puede entenderse la contradicción entre estos dos artículos, que queda reflejada en el título? El hecho de que el subtítulo de segundo artículo rece “Contra una determinada estética marxista”, no indica en ningún caso un abandono de posiciones materialista.

En los años 1930 se trataba de entender las condiciones que posibilitaron el ascenso del fascismo. Esto comprendía preguntas que van desde cómo se produce la adaptación hasta cómo se impone. En ese contexto –antes de comenzar la guerra y

<sup>8</sup> Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur” [1937], en *Kultur und Gesellschaft 1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, págs. 56-101.

<sup>9</sup> Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik” [1977], en *Schriften in 9 Bänden*, vol. 9: Konterrevolution und Revolte, Zeit-Messungen, Die Permanenz der Kunst. Lüneburg: zu Klampen/Springe, 2004, págs. 193-241.

de la Shoah— se origina el primero de los artículos. Sus consideraciones “Sobre la permanencia del arte” pertenecen a una situación completamente diferente desde el punto de vista histórico. A consecuencia del movimiento estudiantil se impuso en la izquierda una posición que categorizaba el arte burgués de manera indiferenciada como ideología y abogaba por su supresión. Marcuse contraataca defendiendo una autonomía del arte y manteniéndose fiel al arte como lugarteniente de la liberación mediante el recurso a la *Teoría Estética* de Adorno.

Bajo estas constelaciones políticas modificadas y dirigidas a otros destinatarios, Marcuse interpreta de manera diferente su presupuesto estético fundamental, que se mantiene prácticamente igual. Sobre la cultura afirmativa dice:

“Sin embargo, el idealismo burgués no es sólo una ideología: también expresa un estado de cosas justo. No sólo contiene la justificación de la forma de existencia dada, sino también el dolor por su existir; no sólo la tranquilización en lo que hay, sino también el recuerdo de lo que podría ser.”<sup>10</sup>

En “La permanencia del arte” hay una serie de pasajes que recogen variaciones de este supuesto fundamental. Citamos uno de ellos:

“El arte se encuentra bajo la ley de lo dado y, al mismo tiempo, trasciende esa ley. El concepto de arte en cuanto fuerza productiva esencialmente autónoma y negadora contradice la idea de una estética según la cual el arte cumple esencialmente una función dependiente, afirmativa e ideológica, es decir, que idealiza y disculpa la sociedad existente.”<sup>11</sup>

En ambos artículos, se podría decir resumiendo, Marcuse subraya la contradicción: el arte y la cultura serían ideológicos y verdaderos, el arte y la cultura cumplen funciones afirmativas y están comprometidos con la liberación. La pequeña diferencia y sus grandes consecuencias consisten en que en su primer artículo atribuye la verdad del arte a la sociedad burguesa. Su material son las teorías idealistas del arte. El ascenso del fascismo marca el comienzo de la autosuspensión de la cultura afirmativa<sup>12</sup>. La dialéctica de afirmación y liberación se habría vuelto obsoleta con el fascismo —ahí tan sólo queda el uso fascista. En el segundo artículo presupone que en el arte se trata de una verdad eterna. En su interpretación del *Werther* de Goethe lo formula de la siguiente manera: “La obra como un todo, sin embargo, está configurada de tal modo como destino de los amantes y de su propio en-

<sup>10</sup> Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, op. cit., pág. 66s.

<sup>11</sup> Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst”, op. cit., pág. 204.

<sup>12</sup> Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, op. cit., pág. 92.

trono, que el destino del burgués resta un episodio.”<sup>13</sup> El primer artículo finaliza con una utopía en la que se señalan las tareas de la cultura en una sociedad liberada: la configuración de los anhelos incumplidos, dado que en una sociedad liberada la muerte y la caducidad seguirán produciendo aflicción y sufrimiento<sup>14</sup>. El segundo artículo finaliza con una defensa del recuerdo, también del recuerdo del sufrimiento pasado, como condición para una revolución y una liberación quizás posible. Aquí emplea el tema que es central para Benjamin: en el arte se reflejaría la “ausencia de libertad de los individuos en una sociedad sin libertad”, el sufrimiento (pasado) podría ser preservado del olvido y de su cosificación.<sup>15</sup>

Marcuse pone el acento en ambos artículos en cada uno de los aspectos de la contradicción: mientras que en “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” domina la cooptación ideológica de la cultura burguesa como filtro de análisis, en “La permanencia del arte” interpreta la capacidad de resistencia contenida en la “obras” en cuanto verdad humanista, y por tanto no clasista, y ahistórica. Formulado de otra manera, en el “carácter afirmativo” resalta el aspecto de industria cultural, mientras que lo permanente responde a la estética de la obra de arte de Adorno. En el “carácter afirmativo” Marcuse describe el *empleo* (dominador) de la cultura. Aunque haya observaciones respecto a que esos empleos deben poder referirse a un equivalente en el contenido del artefacto, sin embargo, no ofrece interpretaciones consistentes de “obras”. En “La permanencia”, por el contrario, busca las dimensiones liberadoras *en la obra*. Que estas se realicen en la recepción es como mínimo algo subordinado: “El arte revolucionario puede volverse muy bien un *enemigo del pueblo*.”<sup>16</sup> Sobre qué tipo de arte representa “la humanidad y la inhumanidad de todos los tiempos” emite juicios rápidos y expeditivos. Andy Warhol no forma parte de ese arte: “las latas de sopa expuestas no transmiten nada sobre la vida de los trabajadores fabriles que las producen.”<sup>17</sup> Ciertamente esto es obvio, pero re-interpretado como crítica de la industria de la cultura es posible, por el contrario, sacar algo productivo de las latas de Warhol. Pero esto otra historia.

A diferencia de Adorno, quien introduce en sus análisis el hecho de que la división del trabajo y los recursos formativos vinculados a ella son el criterio decisivo para excluir al proletariado, la masa y las clases bajas de una recepción adecuada

<sup>13</sup> Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst”, op. cit., pág. 213.

<sup>14</sup> Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, op. cit., págs. 99s.

<sup>15</sup> Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst”, op. cit., pág. 241.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 219, cursiva en el original.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 228.

del arte, Marcuse no especifica esta cuestión. La ironía de este segundo artículo es que, aunque aporta argumentos de contenido contra los “intelectuales socialistas” que condenan el arte burgués como ideología, sin embargo, asume su modelo de vanguardia: el intelectual, en este caso Marcuse, sabe mejor que nadie lo que es bueno para la clase trabajadora, el pueblo y los oprimidos. Marcuse eleva esto a humanidad: el arte auténticamente revolucionario, lo repito, puede convertirse en enemigo del pueblo. El hecho de que también el arte esté sometido a las condiciones de la industria cultural, tal como Adorno incisivamente critica, es dejado de lado por mor de un adoctrinamiento de los críticos izquierdistas de las ideologías. Marcuse argumenta de manera unidimensional.

La propuesta (más dialéctica) de compromiso la elaboró él mismo, por cierto, en *Contrarrevolución y revuelta*<sup>18</sup>. En el artículo “Arte y revolución”, que forma parte del libro, dirigido a los movimientos estudiantiles de la revolución cultural, argumenta que el arte, siguiendo su propia lógica, apoya la liberación y no puede simplemente duplicar lo que expresan las fuerzas políticas como pretensión:

“El arte no puede representar la revolución, sólo puede señalarla en otro medio, en una forma estética, en la que el contenido político se vuelve *metapolítico* y está determinado por la necesidad inmanente del arte.”<sup>19</sup>

El arte es definido de modo fundamentalmente antagonista: la afirmación tiene su propia dialéctica; quiebra a través del “poder de lo negativo” la actitud afirmativa<sup>20</sup>. En Marcuse el arte no deja de seguir siendo también expresión de humanidad, por ello es historizado y, al mismo tiempo, interpretado de manera a-histórica. Posee carácter de clase y, al mismo tiempo, lo trasciende. Y aquí, en contraposición a su artículo sobre la “cultura afirmativa”, salva la producción frente a la recepción: “A pesar de su empleo (feudal y burgués) como símbolo de estatus y elemento de consumo ostentativo, el arte conserva aquel extrañamiento respecto a la realidad establecida que es su origen.”<sup>21</sup>

En un balance de los tres artículos se pone de manifiesto que en Marcuse domina una argumentación política. Hace suya la posición de un consejero intelectual crítico y benevolente frente a los movimientos políticos de liberación. Su concepto de arte y de (industria de la) cultura adquiere su perfil propio cuando se incorpora a los destinatarios específicos de sus artículos en el análisis. Adorno defiende una

<sup>18</sup> Herbert MARCUSE, *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

<sup>19</sup> Herbert MARCUSE, “Kunst und Revolution”, en *Konterrevolution und Revolte*, op. cit., pág. 123.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 110.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 115.

posición “más absoluta”. Pero dado que los debates sobre (industria de) la cultura en el ámbito público científico como en el periodístico se siguen desarrollando más desde un punto de vista normativo que analítico, sigue siendo actual que los conceptos interesados de arte que ponen la (industria de la) cultura al servicio de algo necesitan de un análisis de crítica de las ideologías. De Marcuse se puede aprender cómo se hace esto.

#### 4 INDUSTRIA CULTURAL AMPLIADA

Heinz Steinert y yo siempre hemos argumentado que la teoría de la industria cultural no ha perdido actualidad alguna. Al contrario. En comparación con el fordismo la industria cultural se ha ampliado. Cada vez más ámbitos de la producción intelectual (en un sentido amplio de “trabajo de la mente”) son sometidos a los principios de la forma mercantil y burocrática. También en la ciencia, por darle un giro auto-reflexivo, posee mayor significación lo medible estandarizado que los contenidos. En la “industria cultural ampliada”, que forma parte de la fase actual del capitalismo, tampoco existe para los trabajadores del conocimiento ningún espacio exterior. La industria de la cultura nos fija los medios de producción a todos, tanto a los artistas como a los científicos, tanto a los diseñadores como a los arquitectos. Por lo menos, tal como Kracauer muestra en relación con Jacques Offenbach, en determinados grupos profesionales los medios de producción siguen siendo objeto de disputa y colisionan con la pretensión de aquellos trabajos que buscan ser todo lo libres que sea posible. Para el análisis científico de la industria cultural resultan interesantes las diferentes estrategias para moverse en ella, desde las actitudes de adaptación hasta las de (supuesto) rechazo, pasando por las irónicas.

Sin embargo, para el actual estudio sobre la industria cultural los trabajos de Adorno relacionados con este tema siguen siendo *el* punto de referencia teórico. Si tenemos en cuenta la medida en que se ha transformado el objeto de la industria cultural, resulta necesario, sin embargo, actualizar la teoría sobre ella. Me parece que una forma de proceder adecuada es incorporar los impulsos provenientes de otras teorías o sociologías de la cultura en las investigaciones. En relación con el ejemplo de los Estudios Culturales<sup>22</sup> y de Bourdieu<sup>23</sup> he intentado mostrar esta

---

<sup>22</sup> Christine RESCH, *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 1999.

forma de proceder. En esta contribución se ha explorado lo que se puede aprender de los protagonistas de la Teoría Crítica para una teoría actual de la industria cultural.

Si existe acuerdo sobre que la industria cultural es una forma casi universal de socialización, tanto la producción (incluyendo las interpretaciones de los artefactos) como la distribución y la recepción deben convertirse en objeto de los estudios. Al respecto la industria cultural posee condiciones históricas y sociales específicas. Los representantes de la Teoría Crítica han acentuado de manera diferente aquello que han convertido en objeto de su consideración: Kracauer determinó su centro de gravedad desde un punto de vista sociohistórico y socioestructural. Löwenthal, por mencionarlo de pasada, adoptó un procedimiento de análisis temático e incorporó, al menos de manera programática, la recepción (la cual a su vez ha sido colocada en el centro por los Estudios Culturales, en parte tomando a Löwenthal como referente). Marcuse es quien asumió de modo más intenso la posición de consejero intelectual de los grupos políticos de izquierda y reflexionó sobre sus actitudes obvias y a veces sólo presuntamente contestatarias. Considero que con ello está poniendo el instrumental teórico y conceptual necesario a disposición de una interpretación autorreflexiva de la propia posición. Junto a Kracauer, Benjamin, al que no me he referido aquí, es alguien que puede sacar muy tempranamente algo productivo de las formas de resistencia de la industria cultural; finalmente Adorno persigue en los artefactos el aspecto de industria cultural y el aspecto artístico (en cuanto resistentes y críticos). Esto tampoco debemos infravalorarlo, por muy difícil que sea. Seguramente no siempre será posible incorporar todas las perspectivas cuando nos ocupamos con la industria cultural, pero hay que mantener la pretensión, creo, de incorporar en los análisis las interpretaciones de los artefactos, las condiciones de producción y recepción, así como de las formas de distribución, inclusive las críticas profesionales.

Los análisis de la (industria de la) cultura son importantes, pero dan mucho trabajo, por modificar una consigna de Karl Valentin. (“El arte es bello, pero da mucho trabajo”).

Teniendo en cuenta todas las diferencias en los contenidos y en el estilo, la insistencia en la necesidad de la crítica ideológica mantiene unidos los trabajos de los teóricos mencionados. Esto se corresponde con las exigencias actuales dirigidas

---

<sup>23</sup> Christine RESCH, *Schöner Wohnen. Zur Kritik von Bourdieu „feinen Unterschieden“*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2012.

a los análisis culturales. A pesar de los conflictos que han dirimido los representantes de la Teoría Crítica, tienen en común haber ofrecido una teoría de la industria cultural que brinda patrones bastante generales para los análisis de la actual industria de la cultura. Considero que en esto hay que seguir trabajando. O, como advierte Adorno concisamente al final del capítulo en la *Dialéctica de la Ilustración*, en el añadido mencionado en la primera publicación y luego eliminado: “continuar”.

*Traducción del alemán: José A. Zamora*