
Márgara Millán*

TEORIA CRITICA
y reflexión de la cultura

I.

Teoría Crítica ha sido la denominación de un conjunto de trabajos realizados por los investigadores de la Escuela de Frankfurt primero—Alemania, 1920-1930— y después en Norteamérica, 1940-1950. Los análisis hechos por Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Leo Lowenthal, entre otros, comparten un punto de vista que acerca de manera crítica las orientaciones del marxismo, del psicoanálisis y la antropología.

Para la Teoría Crítica hacia la década de los cuarenta aparece un campo problemático que enfatiza de manera distinta la intención de sus reflexiones. Este nuevo campo era el del significado último de la Ilustración y más precisamente el de la razón ilustrada, incluyendo en ella la reflexión marxista. Surgen así dos grandes áreas temáticas que el marxismo tradicional ha dejado intocadas. Por un lado, la estructura y el desarrollo de la autoridad y la aparición del autoritarismo en la familia, en el individuo, en el Estado y como forma de la sociedad; por otro, la proliferación de la llamada cultura de masas.

Esto, en el complejo contexto del advenimiento del fascismo y el devenir cerrado y autoritario de la sociedad socialista. Para la Escuela de Frankfurt, el movimiento general contemporáneo planteaba un nuevo fenómeno. *La dominación asume cada vez más formas no económicas.*

* Profesora adscrita al Centro de Estudios Latinoamericanos de la FCPyS-UNAM.

El consumo se ha vuelto productivo, domina la forma de la plusvalía relativa, el dominio tiende a hacerse total. No se trata de la pérdida de eficacia de la economía, sino de su culminación en una praxis totalitaria que subordina y unifica todo en un movimiento general.

El capitalismo de Estado y el Estado autoritario prefiguran la nueva época, donde predomina la razón técnica e instrumental, la mecanización de la vida social, la reducción de la política a las tareas de planificación y administración, el devenir de la cultura en “cultura de masas”.

Para la Teoría Crítica, el marxismo no se detiene a reflexionar sobre las implicaciones de esta diferencia en el lugar y la forma del dominio. El propio lenguaje que utiliza en el análisis lo encasilla de antemano. El marxismo se había, él mismo, cosificado y reducido a la mera referencia económica; era necesario oponer a este discurso una teoría que reflexionara sobre sí misma y que reconstruyera su propia genealogía. Y el marxismo surge de la Ilustración. Por ello, el objetivo de la investigación propuesta por la Teoría Crítica desemboca en la reconstrucción de la genealogía de la razón moderna, de la razón ilustrada.

El marxismo tradicional se mostró incapaz de realizar esta reflexión por lo cual cristalizaba en una dialéctica petrificada y fetichista. La dialéctica para la Teoría Crítica no es ni un “tipo ideal”, ni un modelo científico. La dialéctica es definida como un *campo de fuerza* entre conciencia e historia, entre sujeto y objeto, entre particular y universal. No debe pretender descubrir principios ontológicos fundamentales. Debe funcionar como un “perpetuo estado de juicio en suspenso”. Para la Teoría Crítica, siguiendo a Lukács,¹ no existen los “hechos sociales”, sustrato de una teoría social. No existe por tanto una Teoría Social sino una relación constante entre particular y universal, entre momento y totalidad.

En los espacios creados por las mediaciones *irreductibles* entre sujeto y objeto se sustenta la libertad humana, entendida bajo la tradición de la Ilustración como *acto humano*, como *praxis*. El concepto de dialéctica que trabaja la Escuela de Frankfurt supone la no identidad entre sujeto y objeto, aunque tampoco su separación absoluta. La no identidad entre sujeto y objeto se vincula a las necesidades de orden capitalista y, en este sentido, forma parte de una estrategia. Desde Descartes hasta nosotros la intención es poner el conocimiento al servicio de los medios de producción dominantes. El sujeto enfrenta al objeto como algo que le es exterior, como un “otro” inferior y controlable.

El renacimiento inaugura esta concepción del mundo natural como campo de control y dominio que corresponde a una noción del hombre mismo como objeto de dominación. A pesar y en contra de sus intencio-

¹ George Lukács, *Historia y conciencia de clase*.

nes progresistas, esta concepción científica implicó el eterno retorno a lo mismo. La Ilustración presenta de esta manera un programa de dominación donde encontramos una versión secularizada de la creencia de que Dios controla al mundo. La manipulación instrumental de la naturaleza conlleva una relación de la misma índole entre los hombres.

La unidad entre libertad y razón, también propuesta y desarrollada por el pensamiento de la Ilustración, se encontraba rota. Todo el proceso desmitificador y liberador que había llevado a cabo el pensamiento ilustrado y las revoluciones sociales terminó atando al hombre a un nuevo mito, el de la revolución técnica, basado en el progreso de una razón irracional, desposeída de sus principios originarios y convertida en ciego dominio.

El marxismo de la época era partícipe de esta actitud manipuladora e instrumental del hombre frente a la naturaleza, así como del mito de la civilización y el progreso. Además alimentaba una concepción ascética y productivista del trabajo.

La Teoría Crítica reivindica la exigencia de una felicidad sensual y humana como parte del proyecto de emancipación-revolución de la sociedad humana. A partir de la conexión profunda que descubre Nietzsche entre autonegación y resentimiento y la formación de la cultura occidental, la Teoría Crítica enfatiza la necesidad de la felicidad individual, la recuperación de territorios subjetivo-pulsionales inconscientes como parte integrante de un materialismo congruente.

“No se trata de conservar el pasado sino de realizar sus esperanzas”. Para la Teoría Crítica el esfuerzo radica en dar al pensamiento ilustrado un concepto positivo de sí mismo que lo libere de su petrificación en ciego dominio. Desentrañar las conexiones profundas entre progreso y dominio, entre riqueza y miseria, entre civilización y barbarie. Conservar el impulso libertario de Marx incluso frente a sus discípulos aparece como una necesidad ante una época cada vez más totalitaria. La Teoría Crítica explora entonces por este camino.

II

En oposición al término ya común de *cultura de masas* que designa lo novedoso de la cultura hacia los años cuarenta, la Teoría Crítica² propone el de *industria cultural*, para indicar precisamente que esta cultura no surge espontáneamente de las masas, sino que es producto de la adminis-

² Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*. En español, Ed. Sur, 1969, Buenos Aires.

tración y el cálculo que obedecen al impulso de la época, esto es, a la planificación. La Teoría Crítica encontraba un fenómeno novedoso, el de la incorporación total del ámbito cultural a la industria, es decir, la producción y el consumo masivo de cultura. Esta nueva forma de la cultura también modificó su función social.

La cultura liberal burguesa, en virtud de su impulso originario (el de la Ilustración) y de su inherente alejamiento del ámbito del “trabajo socialmente necesario” y de su lógica utilitaria y productivista, en tanto “alta cultura”, es capaz de crear efectivamente un espacio distanciado y crítico de la sociedad de la cual surge. Este distanciamiento crítico tiene su raíz en una cierta insatisfacción con su realidad presente. Todo verdadero arte contiene esta capacidad de *disimultaneidad* con el presente, capacidad que lo hace ser crítico y negativo, a la vez que lo hace crear el lugar de lo que “todavía no es”, como lo denomina Bloch.³

Resulta entonces que la cultura burguesa, trascendente y ascética por antonomasia, al tiempo que despliega un rígido ordenamiento disciplinario sobre el conjunto de la sociedad (educación, familia, moral, etc.), afirma en su interior un espacio que resiste beligerantemente a su propio ordenamiento social global. En este espacio, la sociedad burguesa afirma al individuo en sus diferencias y singularidades, dudando de los designios de la razón y de la normalidad dominantes.

La cultura liberal burguesa está ensimismada para bien y para mal, es decir, aquello que la neutraliza y cosifica —su propio distanciamiento de la vida material— la provee también de una autonomía donde prolifera la diversidad de “lo otro” frente al orden dominante. Precisamente en su afán de mantenerse separada e intocada por los intereses mundanos encuentra la fuerza para reflejar fielmente la verdad.

Esta cultura se desarrolla como una conciencia crítica y acusadora de la sociedad burguesa, como un testigo persistente e implacable que devela el desgarramiento que recorre a la sociedad. Sin complicidades, la denuncia y la muestra tal cual es: la inmoralidad de su moral, lo injusto de su justicia, la miseria de su riqueza, la torcedura de sus valores. Dolor o melancolía, burla irónica o simple presencia de la belleza, del juego, del placer, funciona siempre como un llamado a la reflexión sobre la vida y su sentido, sobre los límites de lo humano.

Esta forma cultural, apasionadamente crítica y radical, es incompatible con la cultura bajo su forma administrada e industrializada; deja de ser conciencia crítica o utópica para mezclarse homogéneamente con el resto de la realidad. Como “actividad recreativa”, la cultura se convier-

³ Ernst Bloch, *El principio esperanza*, Ed. Aguilar, Madrid, 1979. Tres tomos. Cfr. Tomo I, parte segunda, “La conciencia anticipadora”.

te en un tiempo más dentro de la planificación de la producción y del consumo del hombre. Afirma y reproduce esta sociedad tal cual ella es. Su propia producción forma parte del nuevo punto de vista general, el del cálculo del efecto con miras a la mayor ganancia. La obra cultural pierde así su sentido y su verdad al ser dominada —finalmente subsumida por las leyes de la oferta y la demanda—.

Las obras culturales bajo la industria cultural son, antes que nada, mercancías y esto determina su forma y contenido. La producción en serie, a la vez que afecta al producto, altera las técnicas productivas y, al tiempo, crea un nuevo receptor-consumidor de la cultura producida de esta manera: la masa, humanidad hecha clientela. Se establece así un circuito entre la necesidad del consumidor y la forma cultural que la satisface, induce y recrea.

La apariencia caótica de la cultura de masas es solamente eso, una apariencia. En realidad, los medios que la constituyen —cine, radio, televisión, diarios y revistas— forman un sistema. En conjunto, ese sistema permite operar al poder unificador y totalitario dominante. La cultura se autodefine como industria y el hecho de no ser sino un negocio es parte de su propia ideología. La enorme cantidad de sus productos no es sinónimo ni de caos ni de espontaneidad. Por el contrario, dentro de tal cantidad de productos no podemos encontrar diferencias cualitativas: se trata de un todo a tal grado homogéneo, que resulta intercambiable entre sí.

Para la Teoría Crítica este fenómeno tiene más alcance. No se trata solamente de la comercialización de la cultura y de su reducción final a mera mercancía. Una investigación sobre la cultura de masas debe desentrañar los vínculos que existen entre ésta y la persistencia de la injusticia social porque, a los ojos de Adorno y Horkheimer, la cultura de masas es la simiente del totalitarismo actual. Gran parte de las redes que sustentan las condiciones de vida y las expectativas que enfrentan y desarrollan los hombres pueden ser comprendidas por medio del análisis de esta forma cultural.

III

La industria cultural constituye parte de un proceso más general que afecta a todas las prácticas sociales: el de la *regresión* de la razón ilustrada a mero cálculo técnico. Los principios originarios que fundamentan la razón moderna son sistemáticamente negados y traicionados por los contenidos de la racionalidad capitalista. Para la Escuela de Frankfurt, el problema a comprender es “. . .por qué la humanidad, en lugar de en-

trar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un género de barbarie”.⁴ Esta especie de barbarie tiene que ver con el movimiento de autodestrucción de la Ilustración. La Teoría Crítica sostiene que la libertad en nuestra sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado; al tiempo, descubre que “el concepto mismo de tal pensamiento no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales a las que se halla estrechamente ligado implican ya el germen de la regresión que hoy se verifica por doquier”.⁵

En el terreno cultural, esto ocurre de la siguiente manera: la obra cultural, al ser integrada y producida por la industria, pierde aquello por lo cual se distingue del sistema social, esto es, su lógica de creación, que no tenía nada que ver con la lógica productivista que rige y regula la economía. La creación cultural pierde su singularidad, su existencia irrepetible, su “aquí y ahora”, para convertirse en una producción estandarizada de una diversidad de objetos, que no por diversos son cualitativamente diferentes entre sí. Para la Teoría Crítica, una de las categorías claves de la industria de la cultura es la de la repetición. Funciona a través del mecanismo reproductor de “lo siempre igual”. Esta repetición de lo mismo indica una creciente incapacidad del hombre para crear lo nuevo y con ello establecer diferencias y rupturas en el tiempo.

En su forma de operar la industria cultural reduce la tensión entre imagen y vida cotidiana. La rutina aparece como naturaleza. Natural y sano es lo que se repite. Aparece así la inmutabilidad de las relaciones reforzada por esta expectativa de repetición constante. Lo “nuevo” es producto del efecto. La novedad, al interior de la industria cultural, es la exclusión de lo nuevo dentro del desarrollo constante de lo novedoso en una estricta competencia. Lo único que ocurre es el cambio exterior de la cosa misma presentado como progreso. La moda exige este cambio constante, externo y comercial.

Otro de los fenómenos producidos por la industrialización de la cultura es la homogeneización del tiempo a través de la creación de las condiciones que permiten que la organización del tiempo de trabajo y del tiempo libre confluyan en un proceso donde todo es consumo. El hombre moderno se parece cada vez más él mismo a una máquina. La industria de la cultura le proporciona un nuevo objeto a consumir: la diversión. La cultura industrializada hace de la diversión su único objetivo, sustituye la sublimación problematizadora del arte para cohesionar, en una actitud afirmativa ante la realidad, al espectador. La forma de recep-

⁴ T. W. Adorno y M. Horkheimer, *op. cit.*, prólogo a la primera edición alemana, p. 7.

⁵ *Ibid*, p. 9.

ción de la industria cultural contribuye a esto ya que es masiva, simultánea e impersonal.

La fuente de tal diversión radica precisamente en un *fraude*, que es el que la cultura de masas lleva a cabo diariamente frente a sus consumidores. El público espectador aprende a reír de lo que se le niega, reír de sus propias miserias y limitaciones, del abuso y la violencia. En la base de la diversión como entretenimiento masivo se encuentra la impotencia y el renunciamiento como actitudes básicas del individuo.

La diversión resulta ser así una fuga, pero, nos dicen los de Frankfurt, no como se nos hace creer de la realidad insoportable, sino del último reducto de resistencia que esa realidad puede haber dejado aún en nosotros. Nos libera, pero del pensamiento como negación. Divertirse significa en este sentido renunciar a pensar. En esto radica, en el fondo, el efecto adormecedor y cohesionante de la diversión que nos provoca la industria cultural.

La operatividad de la industria cultural, como hemos visto, se basa en el cálculo y el efecto, en el principio de su comercialización y ganancia y no en el propio contenido y construcción de la obra cultural. La obra, como conductora de la idea, ha sido liquidada junto con ésta. Incluso por su forma de producción mecánica y especializada el producto final de la industria cultural se separa en una infinidad de procesos que no tienen que ver entre sí. El carácter de montaje de la producción cultural permite que el momento singular sea divisible y adaptable incluso técnicamente, hasta formar la totalidad de la obra. La técnica, el significado y el estilo, sucumben ante esta nueva forma de producción de la obra cultural.

Los productos de la industria cultural, por su misma constitución atrofian la imaginación y espontaneidad del consumidor contemporáneo. Pueden ser consumidos en estado de distracción, su condición es ser simples y ligeros, de fácil consumo. La simplificación de sus productos es entendida por la industria cultural como el primer servicio que le hace al cliente.

Pero el verdadero efecto de la industria cultural no es atribuible sino al conjunto de todos sus productos como sistema al interior de la sociedad. Programas de radio, televisión, películas, revistas, periódicos, conforman un universo, siendo precisamente su actuación conjunta y simultánea lo que da un sentido y produce un determinado efecto.

IV

En el arte observamos particularmente lo que significa la cultura como

efecto. El estilo de la obra de arte opera, según la Teoría Crítica, con una coherencia puramente estética en donde de alguna manera se expresa la diversidad de la violencia social. Por el contrario, el concepto de estilo en la industria cultural funciona como equivalente al de dominio. En él sólo se expresa la sumisión de los dominados. Las grandes obras de arte acogen el estilo como rigor respecto a la expresión caótica del sufrimiento, como una especie de verdad negativa. Esto es imposible en la obra de la industria cultural. En la obra de arte aflora mediante la trascendencia de la realidad que es inseparable del estilo, no una armonía realizada, sino por el contrario, una discrepancia necesaria, la del fracaso de la tensión apasionada hacia la identidad.

La obra de la industria cultural, en lugar de exponer este fracaso, se contenta con la mera apariencia de la identidad. Su estilo traiciona justamente en lo que se basa el estilo de la obra de arte, la verdad negativa. En cambio, declara su obediencia a la jerarquía social.

La propiedad del original de la obra de arte, lo que constituye su autenticidad, es señalada por Walter Benjamin bajo el concepto de *aura*,⁶ el aquí y ahora de la obra de arte, lo irrepetible y singular de ella. El aura significa la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar, así como en un atardecer, en un paisaje en una obra de arte. Esto es lo que se sustrae a la reproductibilidad técnica.

En la época de la reproducción técnica lo que se atrofia de manera irreductible es el aura de la obra. La significación sintomática y general de este proceso es lo que reproducido se desvincula del ámbito de la *tradición*.⁷ Multiplicando las reproducciones, la reproducción técnica pone una presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible al tiempo que confiere actualidad a lo repetido. De esta manera conmueve la tradición y vincula lo reproducido con los movimientos de masas. El cine, su agente más poderoso, no puede ser considerado en su forma más positiva sin este otro lado, destructivo y catártico, el de la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.

El desmoronamiento del aura ocurre para Benjamin en dos circunstancias: los modos y maneras en que la percepción sensorial se organiza es-

⁶ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid, 1973, 206 pp.

⁷ La índole original de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el *culto*. El surgimiento de la obra de arte es en el ritual mágico, luego religioso. "...El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en que tuvo su primer y original valor útil". El servicio profano del arte se inicia con el renacimiento. La reproducción técnica "...emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte crecientemente en reproducción artística dispuesta para ser reproducida". W. Benjamin, *op. cit.*, p. 27.

tán históricamente condicionados. Al parecer, una necesidad actual se manifestaría en el deseo de acercar espacial y humanamente las cosas, así como en el deseo de superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima cercanía, en la imagen, la fotografía, la copia.

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así, en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística.⁸

En el transcurso histórico, la forma de recepción artística pone en relieve, en un primer momento, su valor útil referido al contexto original ritual, su valor como culto. El valor propiamente artístico de la obra, en tanto obra de exhibición, aparece con la modernidad, y se convierte en un valor accesorio al ser subsumida la obra de arte por su carácter primordialmente mercantil.

Al fracasar la norma de la autenticidad en la producción artística se transforma integralmente la función del arte. “En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una *praxis* distinta, a saber, en la política”.⁹ El arte se integra al movimiento general que hace que las prácticas específicas pierdan cada vez más su autonomía fundándose en *la política*, es decir, en la forma moderna de dominio del hombre y la naturaleza. La técnica, la ciencia, el arte, adquieren un carácter instrumental.

El arte, y la cultura en general, como dominio separado del mundanal ruido fue posible en la medida en que era burgués. Su libertad, en tanto negación y escape de la funcionalidad mercantil se encuentra ligada al presupuesto de la misma economía mercantil. Por ello, la autonomía del arte en el capitalismo ha estado siempre acompañada de un momento de falsedad. Este momento se ha desarrollado hacia la liquidación social del arte y la cultura, liquidación representada en la industria cultural, la cual se sirve del vacío del aura. Socialmente, el arte representa lo inútil frente al terreno de los fines comerciales. Ahora, en medio de la demanda de distracción y diversiones, la misma inutilidad adquiere una finalidad mercantil. Lo útil que esperan los hombres de la obra de arte es la existencia de lo inútil, pero esta existencia de lo inútil es liquidada

⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 25.

⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 28.

al ser puesta totalmente bajo el dominio de lo útil. En el lugar del goce en la recepción de la obra de arte aparece el “estar al corriente”, el aumento de prestigio, la colección de objetos, etcétera. El público consumidor, asediado por la moda, se convierte en cómplice y coartada de la industria de las diversiones.

V

La progresiva dominación técnica se transforma en la industria cultural en un engaño de masas, en un medio para oprimir la conciencia. Existe una conexión entre la constitución del individuo contemporáneo y su conciencia, la formación de la masa y la industria cultural. La conciencia del individuo sufre transformaciones regresivas. El resultado de la industria cultural es la infantilización del individuo. En términos rigurosos ya no existe el *desarrollo*, las fronteras entre el mundo infantil y el adulto tiende a desaparecer, no hay un avance cualitativo, según la Escuela de Frankfurt.

El espíritu de las masas es el objeto y no el sujeto de la industria cultural, un elemento de cálculo para el funcionamiento de la maquinaria. Los agentes y transmisores de la industria de la cultura son a la vez vigilantes de que la “reproducción simple” del espíritu no se convierta en una producción enriquecida.

La cultura industrializada opera en contra de las verdaderas necesidades del consumidor, las transforma y disciplina de manera constante. En este sentido, el *progreso cultural* no tiene límite.

En la industria cultural se lleva al extremo el objetivo de la universalidad del individuo pero bajo el principio del intercambio, ella

“ . . . ha realizado pérfidamente al hombre como ser genérico. Cada uno es aquello por lo cual puede sustituir a los otros, fungible, un ejemplar. El mismo, como individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada. . . ”¹⁰

Pero esto es así sólo gracias a que la individualidad contemporánea es ilusoria. El principio de la individualidad ha sido contradictorio desde su origen. La *forma de clase* de la autoconservación de la sociedad ha detenido a todos en el estadio de puros seres genéricos. La sociedad burguesa educa a los hombres, desarrolla a los individuos, convierte a los niños en adultos, y en esa dialéctica, todo progreso de la individualización

¹⁰ T.W. Adorno y M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 175.

se ha realizado en detrimento de la individualidad en cuyo nombre se ha producido.

La industria cultural puede entonces actuar impunemente contra la individualidad ya que en ella se reproduce la íntima fractura de la sociedad en general. Se trata de una individualidad rota desde su origen, de forma esquizoide, donde la vida se ha escindido en múltiples planos contrapuestos entre sí: representación e intimidad, vida pública y vida privada, etcétera.

Esta individualidad ilusoria que la Teoría Crítica denomina pseudoindividualidad es la premisa del control de la industria cultural sobre el individuo, convirtiéndose en el eslabón de un ciclo infinito.

Sólo gracias a que los individuos no son en efecto tales, sino simples entrecruzamientos de tendencias de lo universal, es posible reabsorberlos íntegramente a lo universal. La cultura de masas rebela así el carácter ficticio que la forma de individuo ha tenido en la época burguesa.¹¹

Las reacciones íntimas de los hombres se encuentran reificadas ante sus propios ojos, la idea de lo que les es específico sobrevive sólo en su forma abstracta, por ejemplo en la idea de personalidad. La vida íntima se encuentra volcada al exterior y ordenada por los conceptos vulgarizados del psicoanálisis, testimonio el intento de hacer de ella una máquina adaptada y dirigida al éxito.

El dolor es también asimilado y planificado por la industria cultural. El destino trágico del individuo y de sus relaciones –autoconciencia de la imposibilidad de la individualidad– es integrado como castigo justo al ideal de la estética burguesa.¹² En un tiempo, lo trágico representó la oposición individuo-sociedad, exaltando la valentía y la libertad del primero frente al enemigo, frente a la adversidad. Actualmente, lo trágico se disuelve en la falsa industria cultural. La liquidación de lo trágico no hace sino confirmar la liquidación del individuo en nuestra sociedad.

Pero la industria de la cultura también moldea los instintos. El yo del individuo moderno se encuentra vinculado con el impulso por dominar la naturaleza. El principio de autoconservación del yo se esfuerza por vencer en la lucha a la naturaleza en general, pero también a sus propios impulsos. El yo a lo largo de su constitución reprime y sublima el sufrimiento provocado por la dominación de la naturaleza tanto externa co-

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² Castigo justo para una conciencia culpable. Denis de Rougemont en su libro *Amor y Occidente* nos ofrece una genealogía de la forma del amor trágico como el arquetipo del amor burgués representado en el mito de Tristán e Isolda.

mo interna, convirtiéndose así en una fuente de autodisciplina y renunciamiento. La Teoría Crítica adopta la teoría freudiana de los instintos así como la de la vinculación profunda entre cultura y represión. Para Freud el presupuesto de la civilización radica en la represión de la naturaleza y, en este sentido, el metódico sacrificio de la libido es cultura.

El yo tiene su origen en el sistema de dominación social y por lo tanto su forma tiene que ver con la forma histórica que asume dicha dominación. En tanto instrumento de dominio el yo funciona en primera instancia como un dispositivo interno que se apropia de las exigencias éticas y morales del sistema para hacerlas suyas.

Afianzar en el criterio de los sojuzgados la necesaria dominación de los hombres sobre los hombres, dominación que ha configurado toda la historia hasta el presente, ha sido una de las funciones de todo el aparato cultural de las diversas épocas; como resultado y como condición constantemente renovada de este aparato, la fe en la autoridad constituye una fuerza motriz humana en la historia, fuerza en parte productiva y en parte paralizante.¹³

El yo del individuo es producto y partícipe, interlocutor directo del sistema de dominio, engranaje de la maquinaria de reproducción social en donde ancla y se materializa la fe y la necesidad de la autoridad.

Frente a las tensiones internas del yo que se reprime y el movimiento engullidor de la "máquina social" se opone, a contrapelo, una fuerza contraria, la de la *memoria*, fuente de riqueza, reducto de la capacidad de resistencia frente al proceso de dominio. "El enemigo de la dominación es la memoria de la naturaleza antes que la naturaleza misma".¹⁴

Toda reificación es en este sentido un olvido. Todo fetichismo nace de la desaparición de una génesis, ilusión sobre la cual se monta un poder. Volver a trazar lo que fue borrado es indagar sobre las genealogías de los poderes específicos.¹⁵

De la recuperación de la memoria se nutre un impulso subversivo, el de la "historia a contrapelo", la que no ha sido dicha, la que reconstruye las genealogías perdidas de la conciencia, de los sentimientos, de la

¹³ Max Horkheimer, "Autoridad y familia", en *Teoría crítica*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1974.

¹⁴ T. W. Adorno y M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 176.

¹⁵ "La genealogía restablece los diversos sistemas de sumisión: no tanto el poder anticipador de un sentido cuando el juego azaroso de las dominaciones". M. Foucault, en *Microfísica del poder*, Ed. La Piqueta, p. 80. Ver también Goux, Jean Joseph, *Ensayo sobre los equivalentes en el marxismo y el psicoanálisis*, Ed. Calden, Argentina, 1973.

sexualidad, del gusto, del amor, de los instintos, de las costumbres, de las palabras. El eterno retorno de lo reprimido configura la historia prohibida y subterránea de la civilización. La “búsqueda del tiempo perdido” es también liberación, creación de lo inédito en contra de la represión. El proceso de emancipación es entendido por la Teoría Crítica como desarrollo de la conciencia de sí, que tiene su fuente en la memoria, que es también utopía. Conciencia que florece en la soledad irreductible del individuo moderno.

El individuo aparece así acosado por la sociedad industrial. Su placer ha sido administrado y planificado, ha sido expropiado incluso de su memoria, de su capacidad de resistir frente al proceso civilizatorio y sus formas inhumanas. Máquina integrada a la maquinaria global —*tiempos modernos*— totalitaria y autoritaria en acto, encuentra respiro sólo en una marginación cada vez más mayoritaria.

La razón, manipuladora e instrumental, el yo dispuesto en este sentido, la creciente e inevitable dominación tecnológica, han reducido toda interacción a meras relaciones de poder. La razón misma, desposeída de su contenido verdadero, hace de su movimiento la dialéctica del poder puro, de la fuerza por la fuerza misma. Dinámica implacable de la totalidad frente a la cual la subjetividad peligra de muerte.

Resquicios vacilantes de negación y verdad precariamente conservados. Resistencia dentro la soledad, formas incompletas de expresión en medio de un constante malentendido. En el futuro ya presente de nuestra época ésta es la ‘predicción’ que la teoría crítica señala para el desarrollo autónomo de la conciencia, de la razón.

. . . y las mínimas diferencias que con respecto a lo siempre igual a sí mismo se abren ante él (el sujeto) representan, como de costumbre desválidamente, la diferencia en torno al todo. En la diferencia misma, *desviación*, está concentrada la esperanza.¹⁶

¹⁶ T.W. Adorno, “Cultura y administración”, en *Sociología*, Ed. Taurus, Madrid, 1973. p. 73.