

El individuo ante la totalidad. El lugar del psicoanálisis freudiano en la teoría crítica de la industria cultural

Eduardo Maura
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 01 octubre 2023 / Aceptado: 18 noviembre 2023

Resumen: Ochenta años después de su publicación, el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* dedicado a la industria cultural no ha dejado de estimularnos ni de generar malentendidos. Este artículo trata de delimitar el papel del psicoanálisis freudiano en la teoría crítica de la industria cultural, tal como Adorno y Horkheimer la formularon, con vistas a esclarecer su sentido y alcance, así como para tratar de enriquecer los debates contemporáneos sobre la relación entre economía, arte contemporáneo, filosofía y cultura.

Palabras clave: Psicoanálisis, Industria cultural, Dialéctica, Adorno, Horkheimer

The Individual in the Face of Totality: The Role of Freudian Psychoanalysis in the Critical Theory of Culture Industry

Abstract: Eighty years after its publication, the chapter of *Dialectic of Enlightenment* devoted to the Culture Industry has not ceased to stimulate us, but also to generate misunderstandings. This article aims at analyzing the role of Freudian psychoanalysis in the Critical Theory of Culture Industry, as Adorno and Horkheimer formulated it, to help clarify its meaning and scope, as well as to enrich contemporary debates on the connections between economy, contemporary art, philosophy, and culture.

Keywords: Psychoanalysis, Culture Industry, Dialectic, Adorno, Horkheimer

Sumario: 1. La industria cultural, entre el individuo y la totalidad. 2. Teoría crítica y psicoanálisis del sujeto de entreguerras. 3. Aperturas freudianas: el papel del psicoanálisis en *Dialéctica de la Ilustración*.

1. La industria cultural, entre el individuo y la totalidad¹

Se puede distinguir entre necesidades verdaderas y falsas. “Falsas” son aquellas que intereses sociales particulares imponen al individuo para su represión: las necesidades que perpetúan el esfuerzo, la agresividad, la miseria y la injusticia. Su satisfacción puede ser de lo más grata para el individuo, pero esta felicidad no es una condición que deba ser mantenida y protegida si sirve para impedir el desarrollo de la capacidad (la suya propia y la de otros) de reconocer la enfermedad del todo y de aprovechar las posibilidades de curarla. El resultado es, en este caso, la euforia dentro de la infelicidad [*euphoria in unhappiness*]

Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (1964)

Lo que resiste puede sobrevivir solo en la medida en que se integra [*Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert*]

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (1944-47)

Este artículo pretende esclarecer el papel del psicoanálisis freudiano en el análisis del campo de fuerzas que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno sintetizan con el sintagma “industria cultural”. Para ello, el texto se divide en tres partes. La primera sitúa la noción de industria cultural en el contexto de las transformaciones sociales de los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX y de las investigaciones del *Institut für Sozialforschung* en ese periodo. La segunda aborda la relación entre la teoría crítica y el psicoanálisis y sus orígenes en torno a la misma época. La tercera y última se adentra en el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* dedicado a la industria cultural, con especial atención al lugar del psicoanálisis a lo largo del mismo².

A modo de preámbulo, es útil recordar que en nuestros días sigue siendo la norma tratar el capítulo como un estudio sobre los medios de comunicación y entretenimiento en el contexto norteamericano de mediados del siglo XX. Con ello, se intenta adaptar el texto de Horkheimer y Adorno al estado actual de la división social del trabajo académico, que establece diferencias nítidas entre los ámbitos de conocimiento de Filosofía, Comunicación e información y Ciencias sociales³. Este abordaje del texto adolece, sin embargo, de numerosos problemas.

En primer lugar, hay que recordar que DI no es un texto académico. Horkheimer y Adorno no escriben para el público universitario ni esperan que el texto se difunda por carriles académicos (Hullot-Kentor, 2008). La propia textura del libro así lo sugiere: pocas referencias y poco extensivas a los autores con los que se dialoga, tales como Homero, Francis Bacon o René Descartes, y apenas referencias a los estudios empíricos sobre radio, música y soportes musicales en los que Adorno (2006) trabajó a finales de los treinta y principios de los cuarenta, entre otras fuentes posibles. Esta condición de objeto filosófico no identificado, unido al hecho de que fue publicado en alemán y en fotocopias, y que apenas circularon unos 500 ejemplares, sugiere que debemos leerlo más en clave experimental que de historia de la filosofía o de análisis mediático. Es un proyecto de investigación, más que una monografía (Steinert, 2007).

¹ *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (2018) se refiere como DI. Cuando he necesitado especificar algún término alemán, he utilizado la versión de los *Gesammelte Schriften* de Horkheimer (1987). Las citas de la *Obra completa* de Adorno (2003 y ss.) se refieren como AOC. Las de las *Obras completas* de Sigmund Freud (1978 y ss.) como FOC.

² Todas las referencias a DI provienen de la versión española de J. J. Sánchez en la editorial Trotta (2018), tal como consta en la bibliografía. Cuando he necesitado especificar algún término alemán, he utilizado el volumen correspondiente de los *Gesammelte Schriften* de Horkheimer (1987).

³ Algo similar ocurre, dicho sea de paso, con los trabajos de Gilles Deleuze sobre la imagen cinematográfica: *Estudios sobre cine, 1. La imagen movimiento* (1983) y *Estudios sobre cine, 2. La imagen-tiempo* (1985).

En segundo término, la manera en que Horkheimer y Adorno plantean el problema de la industria cultural no responde a la lógica de la crítica de la economía de la cultura. El problema no es si el buen arte es compatible con el capitalismo. Más bien, DI prolonga los trabajos de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer de los años veinte y treinta, de los cuales a Adorno le interesa, singularmente, la idea de que “la reproducción masiva de obras de arte no solo se relaciona con la producción masiva de bienes industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y acciones humanas” (Benjamin, 1991: 1042), tal como se plantea en los apuntes de Benjamin para *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935-39) (Claussen, 2005). En este sentido, también son relevantes las investigaciones de Kracauer sobre las inclinaciones culturales de las nuevas clases medias urbanas en Alemania. En referencia a una joven oficinista berlinesa, este señala:

La magia de la vida burguesa la alcanza precisamente bajo su forma más sórdida, y ella acepta sin pensar todas las bendiciones que se filtran desde arriba. Es característico de ella que, en el salón de baile o en el café del suburbio, no puede escuchar una pieza musical sin ponerse a tararear de inmediato las canciones de moda correspondientes. Pero no es ella la que conoce todas las canciones, sino que las canciones la conocen a ella, la capturan y la asfixian suavemente. Permanece en un estado de anestesia general (Kracauer, 2008: 176-177).

De modo similar, Horkheimer plantea en su ensayo “Arte y cultura de masas” (1941) que la noción de individualidad en torno a la cual gira la idea burguesa del arte, caracterizada por la autonomía del arte y la subjetividad del gusto, está en peligro de extinción. La dinámica capitalista tiende a difuminar la distinción entre la obra de arte, en particular, y el producto del trabajo humano, en general, que el discurso de la autonomía del arte aspiraba a proteger y especificar. A la vez, el modo de vida capitalista limita el alcance del tiempo libre, en el sentido de tiempo “liberado” del trabajo, en la vida cotidiana. El tiempo libre se vuelve cola del cometa del trabajo, es decir, una extensión tonificante del proceso productivo que sirve para refrescar la cabeza y las extremidades del trabajador. Nada en la cadena de valor del trabajo fomenta la individualidad autónoma: el “tiempo de libertad” no tiene “valor independiente” del “tiempo de trabajo” (Horkheimer, 1941: 292).

También, cuando pensamos el capítulo sobre la industria cultural, como ha sido habitual, como una premonición pesimista sobre las posibilidades de medios como la radio y el cine, es decir, cuando lo ubicamos en los debates anglosajones sobre la división entre alta cultura y cultura de masas (Rosenberg y White, 1957; Mast, Cohen y Braudy, 1974), perdemos de vista que Adorno y Horkheimer hacía mucho que cuestionaban la crítica pesimista de la cultura. Al contrario, asocian el pesimismo civilizatorio con las posiciones conservadoras de Aldous Huxley, Karl Jaspers y José Ortega y Gasset (DI: 55). La crítica conservadora de la cultura, incluso si lo hace con buena intención, reivindica reaccionariamente el valor de la *vieja* Cultura (con mayúsculas) con respecto al valor de la *nueva* cultura (como mercancía):

La crítica de la cultura es conservadora hasta Valéry, y está dirigida en secreto por un concepto de cultura que aspira a la propiedad sólida, independiente de las oscilaciones de la coyuntura, en la era del capitalismo tardío. Este concepto se afirma como sustraído al capitalismo para ofrecer seguridad universal en medio del dinamismo universal. El modelo del crítico de la cultura es el coleccionista tasador no menos que el crítico del arte. La crítica de la cultura recuerda en general al gesto del regateo: como cuando un experto pone en cuestión la autenticidad de un cuadro o lo incluye en las obras

menores del maestro. Hay que desprestigiar para obtener más. El crítico de la cultura, en tanto que valorador, tiene que ver ineludiblemente con una esfera salpicada de valores culturales, aunque rechace la comercialización de la cultura (AOC 10/1: 14).

Por tanto, es fácil concluir que si Horkheimer y Adorno hubieran querido criticar la “cultura de masas” en bloque, habrían titulado su capítulo “Cultura de masas”, puesto que conocían el término y su ámbito de aplicación (Hansen, 2011). Al titularlo “Industria cultural”, están separando su diagnóstico de la incalculable extensión de la cultura de masas, entendida como cultura que se produce desde abajo, de manera más informal, tanto oral como escrita, a menudo en contextos familiares y comunitarios, como urdimbre de una cierta experiencia y como alternativa funcional a la educación “oficial” o “reglada”.

De manera más matizada y tomando pie también en sus propias experiencias en el exilio norteamericano (Jenemann, 2007; Abromeit, 2011), Adorno y Horkheimer establecen una línea de demarcación entre la cultura de masas, sin adjetivos, y la “cultura de masas bajo el monopolio”; entre el “estadio liberal” y el “estadio actual” de la cultura de masas (DI: 172-174). No entienden la cultura de masas y la industria cultural como bloques estáticos compuestos por una serie de medios con sus características respectivas, de tal manera que, por ejemplo, el cine narrativo sería esencialmente popular y la música atonal esencialmente elitista. Las entienden como manifestaciones de procesos muy amplios de transformación de la vida entre la primera revolución industrial en los años treinta-cuarenta del siglo XIX (que cabe cifrar en torno al telar mecánico, el ferrocarril, la fotografía, los primeros anillos obreros y las obras de Charles Dickens) y el mundo de la posguerra de la Gran Guerra (cuyas instituciones principales serían los clubes de baile, la radio, *El gran Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald y, en general, la ola americanizante tan intensamente debatida en Alemania en los años veinte) (Saunders, 1994; Klautke, 2011; Nolan, 2012), pasando por la segunda revolución industrial (cinematógrafo, película de 35mm, sistemas de grabación sonora, torre Eiffel, automóvil, iluminación artificial de las ciudades) a finales del XIX (Rodríguez, 2012). En resumen, cuando hablan de industria cultural, se refieren a un proceso integral en el que se movilizan aspectos diversos y en diferentes niveles de la vida humana, individual y colectiva, no solo los hábitos de consumo cultural.

El mello de la reflexión sobre la industria cultural no está pues en el cine, la radio o la cultura de masas en sí mismas. El concepto de industria cultural condensa, a cambio, las condiciones vigentes en la década de los cuarenta del siglo XX para el desarrollo del individuo libre y autónomo característico del proyecto ilustrado. El análisis se enmarca en un proyecto de investigación más amplio sobre las formas de la experiencia social y sus instituciones, entre ellas el individuo autosuficiente, en el momento de su declive. En consecuencia, la dialéctica de la Ilustración no es solo un proceso civilizatorio en sentido macrosociológico, sino que afecta a la vida privada y la dimensión psíquica del individuo, directa e indirectamente. En este sentido, Horkheimer y Adorno se preguntan cómo es posible que la Ilustración se convierta, a través de los procesos de integración económico-cultural propios del capitalismo de entreguerras (Pollock, 1941), en su contrario: “perece ahora la idea misma que justificaba todo: el hombre como persona, como sujeto de la razón. La dialéctica de la Ilustración se invierte objetivamente hasta convertirse en locura”. Esta experiencia cotidiana de “indiferencia hacia el individuo” (DI: 237-239) (Zamora, 2004), de insignificancia de este ante la grandeza del aparato hasta el punto de su posible aniquilación, es paradójicamente vehiculada por la industria cultural, que es resultado de la integración desde arriba de los aparatos industrial y cultural, hasta el momento interconectados, pero relativamente independientes.

En efecto, Horkheimer y Adorno escriben en el marco de la reorganización del capitalismo después de la Gran Depresión, marcado por ambiciosos programas estatales en la estela del *New Deal* (1933-1938) y por la creciente asimilación de los diferentes subsistemas sociales en una estructura económica más o menos coherente; todo ello a través, entre otros medios, de la concertación público-privado, la mercadotecnia y la publicidad, que se convierte en un ingrediente básico de la cultura cotidiana de los habitantes de Europa y América del Norte después de la Gran Guerra: cartelería, rotulación, marquesinas, vallas, anuncios visuales y sonoros, etc. (Dickstein, 2009; Katznelson, 2014)⁴. Sin embargo, esta diversidad de experiencias, supuestamente hormigueante, no es caótica, sino que está ordenada desde arriba en al menos dos sentidos. Primero, Adorno y Horkheimer piensan que la crisis de la cultura tradicional no ha resultado en un “nuevo desorden”, no ha dado lugar a un caos cultural donde las viejas jerarquías y los estilos tradicionales han dado lugar al “todo vale”. Ocurre al revés, que “la unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular” (DI: 161-162). Así comienza el capítulo:

La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero (DI: 161).

Segundo, la libre competencia es sustituida por el monopolio para que la industria cultural no tenga que competir con nadie de igual a igual⁵. La publicidad, más que para vender, sirve como recordatorio de que la necesidad humana de divertirse sigue ahí, por si el consumidor se hubiera olvidado de ella, encontrado una alternativa o producido sus propios medios para satisfacerla. De ahí que la cultura sea una “mercancía paradójica”:

Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. Los motivos son, por supuesto, económicos. Es demasiado evidente que se podría vivir sin la entera industria cultural: es excesiva la saciedad y la apatía que aquélla engendra necesariamente entre los consumidores. Por sí misma, bien poco puede contra este peligro. La publicidad es su elixir de vida. Pero dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a la pura y simple promesa, termina por coincidir con la publicidad misma, de la que tiene necesidad para compensar su propia incapacidad de procurar un placer efectivo (DI: 200).

⁴ Dicha concentración favorece la transformación del campo visual y de los hábitos culturales: el público de los anuncios, con respecto al público de las tiendas tradicionales, consume dos veces: consume el anuncio y consume el producto. La publicidad, en este sentido, ofrece un rendimiento económico doble: el de incrementar las ventas del producto y el de producir ella misma un campo de experiencia diferenciado.

⁵ Oskar Negt y Alexander Kluge toman pie en esta idea en el capítulo 4 de su libro *Esfera pública y experiencia* (1972), donde analizan la noción de “ensamblaje” o “cartel mediático” [*Medienverbund*] (Negt y Kluge, 1972: 225 y ss.)

Adorno y Horkheimer insisten en que la industria cultural, pese a todo, también es una industria de la diversión (DI: 176-178). El problema es que la dinámica monopolista, cuando se aplica a la esfera de la diversión, genera una contradicción específica. Cuando no se prescribe desde arriba, la experiencia de divertirse conecta con la sensación de los humildes de que se ha impartido justicia, como en los dibujos animados donde el poderoso es escarmentado por la acción, a menudo concertada, de los más débiles. Asimismo, enlaza con la libertad para usar la técnica con fines diferentes al dominio de la naturaleza. ¿Cómo divertir y a la vez reprimir el potencial subversivo de la diversión? Las respuestas de la industria cultural son necesariamente ambiguas e imperfectas, sintomáticas del enorme esfuerzo que esta realiza para mantenerse en funcionamiento.

En los años cuarenta, la diversión, aunque omnipresente, ve reducido su significado social y se convierte en mero eslabón del proceso general de mantenimiento del statu quo. Con ello, la cultura deja de ser un espacio de socialización y de reconocimiento recíproco, igual que el tiempo libre se desliga de la sensación de libertad, tal como sugería Horkheimer. En consecuencia, la diversión ya no consiste en imaginarse otros mundos, aunque solo sea en el ámbito de la fantasía. Esa experiencia está demasiado abierta para ser ordenada desde arriba. Más bien, debe consistir en dotar al trabajador de un producto reparador que lo mantenga fresco y en condiciones de ir a trabajar al día siguiente. De ahí la importancia, entre otras, de la industria de los hobbies y las escapadas de fin de semana. En un texto titulado “El esquema de la cultura de masas” (1942), al que Adorno se refería como la parte no impresa del capítulo, esto aparece sintetizado de manera demoledora: “La fábrica de los sueños no tanto fabrica tanto los sueños de los consumidores cuanto pone en circulación el sueño de los proveedores” (AOC 3: 203)⁶. De esta manera, el cliente siempre tiene la razón porque no tiene demasiadas razones ni tiempo disponible para deliberar sobre por qué prefiere un producto a otro. La industria cultural crea las condiciones para que “ser uno mismo”, más que en elegir productos diferentes a los que eligen los demás, consista haber visto las series y películas que han visto todos los demás, en vivir en las casas donde vive el resto, en visitar los resorts vacacionales de moda y en disponer de las cosas que los demás consideran indispensables. En otras palabras, la filosofía de la industria cultural es la producción de multiplicidad, pero no de diferencia; de muchos productos, pero un solo patrón de disfrute: el consumo inmediato.

Análogamente, ser un experto en música radiofónica o en cine sonoro ya no tiene que ver con descubrir algo nuevo en las obras (DI: 167). En el marco de la industria cultural, se trata de ser rápido anticipando e identificando como relevante para el resto algo que en realidad era previsible, si no inevitable, y por tanto irrelevante de señalar:

El principio de “siempre lo mismo” regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo. Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el cual no se esconda ya un tranquilizador éxito en ventas. Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Para ello sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento. Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y

⁶ De manera interconectada, Adorno y Horkheimer plantean que el público será más culto, su gusto tanto más refinado, cuanto más capaz sea de reconocer cómo terminará la película que está viendo, cómo seguirá la melodía que está escuchando o cómo se resolverá la novela que está leyendo. Así, la industria cultural, con sus managers y sus expertos, sus *gadgets* y sus clichés, se mueve en lógica de eterno retorno, pero mantiene y promueve, al mismo tiempo, el culto a la innovación.

reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente (DI: 174).

La semejanza a la que se refieren no es la de los productos culturales entre sí, que son más y más variados que nunca, sino la que iguala la gestión cultural con la gestión de las crisis económicas o los flujos migratorios, entre otros problemas técnico-administrativos. Por supuesto que tiene lugar una estandarización y una serialización de la producción cultural, pero que algo se estandarice no significa que no pueda ser diverso. La clave es que la industria cultural es una forma de tramitación de los antagonismos que puedan surgir en la sociedad, en este caso por el lado de la cultura, que había sido siempre uno de los espacios de conflicto históricamente más relevantes:

Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía. Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual (DI: 162).

La industria que produce películas y la que fabrica bombas y coches no son idénticas per se. Lo idéntico es la función que desempeñan en condiciones de integración capitalista. Si van de la mano, no es porque los individuos no sean capaces de distinguir una película de una granada de mano. Adorno y Horkheimer no defienden que los individuos se hayan idiotizado, que los productos culturales contemporáneos ya no sean valiosos o que existiera una edad de oro de la cultura hoy arruinada por el afán de lucro. De hecho, muchos productos culturales de calidad pueden ser disfrutados por más personas que antes. No hay nada de malo en ello, como no hay nada de regresivo en que la experiencia cultural incorpore nuevas técnicas: por ejemplo, la música grabada, más fácil de transportar y difundir con respecto a la música en directo (Levin, 1990).

El problema es, como estamos viendo, que la nueva configuración económica fusiona dos polos, la diversión y la resignación, que para los individuos habían sido, aunque solo fuera puntualmente, históricamente contradictorios. La cultura era la sede de la tensión entre el más acá de lo existente y el más allá de lo posible. Ahora, “la industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella” (DI: 181). El individuo, atrapado en una tensión solo aparentemente resuelta, es aplastado por las circunstancias e invitado a seguir siendo aplastado por ellas en su tiempo libre:

El trabajo, que el individuo realiza para sí y para los demás, ocurre en virtud de altas ideas que mantienen una relación muy débil con el placer, si es que algo tienen que ver con él. El deber, el honor y la vida en comunidad determinan al verdadero ser humano y constituyen su preeminencia respecto del animal. Por el hecho de que el placer como motivación no interviene en forma decisiva, todo hace elevar la pretensión de valor cultural, recibe la dignidad suprema. Esto no significa, de ningún modo, que la alegría esté abiertamente desterrada. Por el contrario: en el más oscuro lugar de trabajo, en las actividades más monótonas, bajo las más tristes condiciones de vida, en medio de una existencia que se caracteriza por privaciones, humillaciones y peligros, sin perspectivas de una mejoría duradera, por ninguna causa deben los hombres mostrarse abatidos. Cuanto más crédito pierde el consuelo de la

religión, tanto más se refina y elabora en el hombre común el aparato cultural para la producción de alegría (Horkheimer, 2003: 171).

En definitiva, la industria cultural es un modo de organización de la relación entre el individuo y la totalidad en cuyo marco no se le pregunta al individuo lo que piensa o siente. Se le exige identidad con la oferta, por más que dicha sumisión no tenga la forma de la obediencia directa: “el individuo es ilusorio [...]. El individuo es tolerado solo en cuanto su identidad incondicionada con lo universal se halla fuera de toda duda. [...] los individuos no son en efecto tales, sino simples puntos de cruce de la tendencia del universal” (DI: 193-194). Es decir, solo es tenido en cuenta si forma parte de una corriente de consumo y diversión coherente con los límites del sistema. Cualquier deseo ajeno a los ya contemplados por la oferta no es entendido como acto libre, por tanto valioso para el conjunto, sino como deriva patológica o extravagancia susceptible de ser marginada y, según el caso, incluso punible.

2. Teoría crítica y psicoanálisis del sujeto de entreguerras

Al interés en la evolución del lugar social del individuo en el capitalismo posliberal, Horkheimer y Adorno añaden que existe correspondencia entre el destino de dicho individuo y el de la sociedad en su conjunto y que, como resultado, no hay salida individual al entramado monopolístico⁷. Esto también implica, como traslucía en el apartado anterior, que los grandes procesos de concentración empresarial característicos de los Estados Unidos posteriores a la Gran Depresión no solo alteran el equilibrio entre capital y trabajo, entre burguesía y proletariado, por usar las categorías marxianas clásicas, sino que impactan en la dimensión psíquica y cultural de la vida humana.

Hasta ese momento regía un cierto esquematismo según el cual el lugar privilegiado del individuo en la sociedad liberal era el mercado (en tanto que esfera privilegiada donde contratar y ser contratado libre e igualmente). El mercado era la superación moderna de las viejas formas de solidaridad entre miembros de la misma clase, iglesia, género, raza, etcétera, cuyo carácter endogámico y arbitrario se había vuelto insostenible. Las viejas prácticas daban paso a un orden más eficiente cuyo centro era precisamente el “sujeto racional”. La paradoja radica en que ahora que:

[...] la cultura misma se extingue por razones económicas, se dan en medida imprevisible nuevas condiciones para la paranoia de masas. Los sistemas de creencias del pasado, aceptados por los pueblos como formas paranoicas compactas, ofrecían mallas más amplias. Justamente debido a su elaboración minuciosa y racional, dejaban, por lo menos hacia arriba, un cierto espacio para la cultura y el espíritu, cuyo concepto era el medio mismo en que se movían. Tales sistemas opusieron incluso, en cierta medida, resistencia a la paranoia. Freud llama a las neurosis, aquí no sin razón, “formaciones asociales”: “las neurosis tratan de realizar con medios privados lo que en la sociedad ha surgido a través del trabajo colectivo”. [...] Las formas paranoicas de conciencia tienden a la formación de ligas, frondas y mafias. Sus miembros tienen miedo a creer solos en sus locuras. Al proyectar, ven por doquier conjuraciones y proselitismo. Respecto a los otros, el grupo constituido se ha comportado siempre de forma paranoica; los grandes

⁷ Para una prolongación del problema de la resistencia individual al cartel mediático en una línea afín, aunque diferente de la de Horkheimer y Adorno, cfr. Negt y Kluge, 1972: 252-259.

imperios e incluso la humanidad organizada en su conjunto no son en modo alguno superiores en esto a los cazadores de cabezas (DI: 232).

La creciente integración del individuo en el aparato no produce relaciones humanas más racionales, sino más oportunidades para la desconfianza mutua y la “paranoia de masas”. Los procesos psíquicos y sociales que conducen a este lugar tienen sede en el individuo, pero circulan a lo largo y ancho de la sociedad. Forman parte, como la industria cultural, de la organización general de la vida en condiciones capitalistas avanzadas. Con este diagnóstico, Horkheimer y Adorno conectan con la definición de las neurosis como “formaciones asociales” que Sigmund Freud había propuesto en *Tótem y tabú* (1913). Su idea es que “toda historia de la cultura no hace sino mostrar los caminos que los seres humanos han emprendido para la ligazón [*Bindung*] de sus deseos insatisfechos, bajo las condiciones cambiantes, y alteradas por el progreso técnico, de permisión y denegación por la realidad” (FOC 13: 188). Por ello, las neurosis:

[...] muestran por una parte concordancias llamativas y profundas con las grandes producciones sociales del arte, la religión y la filosofía, y por otra parte aparecen como unas deformaciones de ellas. Uno podría aventurar la afirmación de que una histeria es una caricatura de una creación artística; una neurosis obsesiva, de una religión; y un delirio paranoico, de un sistema filosófico. Esta divergencia se reconduce en último análisis al hecho de que las neurosis son formaciones asociales; procuran lograr con medios privados lo que en la sociedad surgió por el trabajo colectivo. Con el análisis pulsional de las neurosis uno averigua que en ellas las fuerzas pulsionales de origen sexual ejercen el influjo determinante, mientras que las formaciones correspondientes de la cultura reposan sobre pulsiones sociales, surgidas de la unión de componentes egoístas y eróticos. Es que la necesidad sexual no es capaz de unir a los hombres como lo hacen los requerimientos de la autoconservación; la satisfacción sexual es sobre todo asunto privado del individuo (FOC 13: 78).

Como las neurosis recrean las instituciones culturales humanas de manera distorsionada, cabe concluir el psicoanálisis no solo trata los síntomas neuróticos. También rastrea la dimensión cultural e histórica de dichos síntomas, escribiendo con ello un documento de lo que está ocurriendo en el mundo. Y lo que está ocurriendo, en opinión de Horkheimer y Adorno, es que en vez de más libertad, igualdad y fraternidad, lo que la evolución de la razón moderna produce es más concentración del poder y menos posibilidades para el individuo de ejercer libremente sus derechos, obligaciones y capacidades. Vivimos en un mundo en el que casi nada se puede cambiar y que se ha vuelto tan insoportable que la mera adaptación no basta para soportarlo: “en una sociedad irracional, el yo no puede cumplir adecuadamente la función que le ha sido asignada por esa misma sociedad” (AOC 8: 65). ¿Cómo es posible que la integración de la experiencia desde arriba a través de mecanismos de concentración público-privado tenga resultados tan patológicos? ¿Cómo acceder a la dimensión psíquica de este episodio histórico? Para la teoría crítica, esta pregunta no puede responderse sin el psicoanálisis.

En términos generales, la importancia del psicoanálisis para esta se aprecia desde muy temprano. La primera tesis de habilitación de Adorno, titulada *El concepto de inconsciente en la doctrina trascendental del alma* (1927), hacía dialogar a Kant con las conferencias de Freud en Estados Unidos de 1909. Adorno nunca estuvo satisfecho con el resultado, pero accedió a la publicación póstuma del texto (Cabot, 2018: 57). Por su parte, Horkheimer (2003: 22-42) había analizado la obra de Freud en una conferencia de 1932 en la *Kant-Gesellschaft*. Benjamin no escribió nada sistemático sobre psicoanálisis,

pero admiraba obras como *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) y *Más allá del principio de placer* (1920); a través de ellas y de las vanguardias berlinesas llegó a incorporar a sus escritos conceptos de inspiración psicoanalítica como “inconsciente óptico” o “regresión a lo inorgánico” (Benjamin, 2017).

Como recuerda Jordi Maiso, el Institut, con protagonismo inicial de Erich Fromm (2009), se había interesado también por la dimensión subjetiva de la totalidad social. En este sentido, el psicoanálisis freudiano, con su atención a la formación del yo a través de la introyección de la autoridad, es útil para pensar cómo se internaliza la coacción externa y cómo las fuerzas sociales operan indirectamente en la vida de las personas. Con ello, ofrecía a la teoría crítica una manera de “descifrar las huellas materiales de la dominación en la constitución psíquica de los sujetos”. El estudio de la interiorización de las coerciones sociales es también importante para comprender los “vínculos entre legitimación y compensación” característicos de la vida en condiciones de falta de libertad (Maiso, 2013: 137-142). ¿Dónde acaba la insatisfacción legítima (que por otra parte compensa al individuo porque le permite participar de cierto bienestar) y dónde empieza la “falsa conciencia” (la participación ideológica no deseada en el engranaje capitalista)? La teoría crítica entiende que la falsa conciencia expresa necesidades y deseos profundos (“verdaderos” en ese sentido), los cuales, para ser satisfechos, son sometidos a soluciones de compromiso con una realidad cada vez más apremiante: “lo ideológico no serían por tanto las creencias o declamaciones de determinados individuos o grupos, sino el estado de menesterosidad y dependencia en el que la sociedad retiene a los individuos socializados, que les hace sumamente receptivos a los estímulos de lo ideológico” (Maiso, 2013: 145-146). Si los contenidos concretos de las ideologías terminan arraigando, aunque sean cambiantes y no siempre igual de eficaces, no es porque los individuos no sean inteligentes. Es porque racionalizan los conflictos pulsionales: organizan la tensión constitutiva del funcionamiento mental entre el principio de placer (que orienta al sujeto a minimizar el displacer e incrementar el placer) y el principio de realidad (la modificación compensatoria del principio de placer que le impide regular la vida unilateralmente y lo obliga, para obtener la satisfacción deseada, a dar un rodeo) (FOC 12: 225-229). En la base de la ideología estaría, por tanto, el hecho de que no hay realidad capaz de dar respuesta al principio de placer. La ideología habita las pulsiones no menos que la razón: funciona en lo consciente tanto como en lo inconsciente del psiquismo humano⁸.

Horkheimer y Adorno piensan que una teoría adecuada del sujeto debe partir de que los mecanismos de producción del yo son frágiles y están escindidos entre la satisfacción de los deseos y su denegación sistemática por el “mundo real”; y también de que la convivencia entre el individuo y la sociedad es constitutivamente conflictiva puesto que implica una renuncia (Pasqualini, 2016: 17-50). Sin tener esto en cuenta, nos arriesgamos a promover la reconciliación del individuo con un mundo irreconciliado, a presentar como liberación lo que no es sino adaptación exitosa a un entorno represivo. Por ello, la teoría crítica aspira a hacerse cargo tanto de la abstracción del sufrimiento propio como de la indiferencia hacia el sufrimiento de los demás. Ambas “denegaciones” tienen lugar en el proceso de interiorización de la violencia propia de la vida en condiciones de capitalismo monopolista (Hernández Delgado, 2022; Maiso, 2022). Adorno recupera esta idea en *Dialéctica negativa* (1966), donde afirma que, “dado que la objetividad dominante es objetivamente inadecuada a los individuos, solo logra realizarse a través de ellos de modo psicológico”:

⁸ En consecuencia, la capacidad humana para corregir la situación social deja de tener la forma de un discurso o punto de vista correcto: “la conciencia correcta no es un resultado, una visión del mundo ni una ideología, sino una actividad: la crítica” (Claussen, cit. Maiso, 2013: 148).

El hecho de que lo universal no sea nada meramente puesto encima de la individualidad, sino su sustancia interna, no permite reducirlo a la simpleza de lo envolvente de la eticidad humana en vigor, sino que habría que rastrearlo en el centro de los comportamientos individuales, sobre todo en el carácter; en esa psicología a la que Hegel, conforme con el prejuicio, acusa de una contingencia que entretanto Freud ha refutado. [...] El psicoanálisis freudiano no tanto contribuye a tejer la apariencia de individualidad como la destruye tan a fondo como solo puede hacerlo el concepto filosófico y social. Si, según ella, el individuo se reduce a un pequeño número de constantes y conflictos que se repiten, con desprecio por los hombres, la doctrina del inconsciente ciertamente se desinteresa del yo concretamente desarrollado, pero éste llama la atención sobre la fragilidad de sus determinaciones por comparación con las del ello y por tanto sobre su esencia tenue y efímera. La teoría del yo en cuanto de una suma de mecanismos de defensa y racionalizaciones se dirige contra la misma *hybris* del individuo dueño de sí mismo, contra el individuo como ideología que demolieron teorías más radicales sobre la hegemonía de lo objetivo (AOC 6: 322-323).

En la misma línea, el psicoanálisis es de ayuda para abordar el problema de la relación del individuo con la totalidad porque no se conforma con oponerlos como si lo socioeconómico-ambiental y lo personal-psicológico fueran mundos diferentes, solo que condenados a convivir. Más que coexistir o imponerse por la fuerza, lo universal-sistémico se configura en lo particular-psíquico en sentido positivo (como creación de un mundo donde ser yo) no menos que negativo (como algo ante lo que hay que defenderse si se quiere seguir siendo yo).

Por último, para la teoría crítica una investigación adecuada del sujeto (y de los vínculos que lo constituyen) debe responder al problema del auge del fascismo. La pregunta del *Institut* no es cómo es posible el fascismo en un mundo tan avanzado como el nuestro, sino en qué sentido hay elementos sociales, culturales y psicológicos de dicho desarrollo que promueven el fascismo tan paradójica como explícitamente. En general, el psicoanálisis es crucial para comprender el impacto subjetivo de las transformaciones sociales de los años posteriores a la Gran Guerra y la manera en que los sujetos socializados se desenvuelven en dichas condiciones. Esto es, la manera en que son afectados pasivamente y la manera en que se movilizan activamente en un sentido que perfectamente puede ser destructivo. La crisis política de Weimar y de las democracias europeas en general tiene una dimensión psicológica que no se explica en términos de interés privado o de clase. Lo psicológico no se reduce al ámbito del individuo aislado, sino que obliga a preguntarse, de manera más amplia, por los procesos de producción de individuos socializados (en el sentido de socialmente funcionales) y, en general, por lo que cabe denominar “mecanismos psicológicos” de la dialéctica de la Ilustración.

3. Texturas freudianas: el papel del psicoanálisis en la teoría crítica de la industria cultural

Hasta el momento hemos presentado el carácter mediador de la industria cultural y la importancia del psicoanálisis para comprender el sujeto del capitalismo avanzado. Llegados a este punto, ¿cómo se plasman en el capítulo dedicado a la industria cultural los aprendizajes psicoanalíticos de Adorno y Horkheimer? A primera vista, considerando que el capítulo contiene más citas de Nietzsche que de Freud, no se trataría del punto más psicoanalítico de su trayectoria. Más específicamente, en él hallamos cinco referencias al psicoanálisis:

1. Una mención somera a las *Novelty Songs* como “precursoras y sucesoras del psicoanálisis” (DI: 177). Se trata de una tradición norteamericana de comienzos del siglo XX en la que el tema musical se elabora a partir de una idea-gancho, por ejemplo una imagen o una narración, a menudo proveniente de la cultura popular. No es extraño que estas canciones contengan alusiones sexuales, de ahí la referencia de Horkheimer y Adorno a la caricatura del psicoanálisis como reduccionismo sexual.

2. Una reflexión sobre cómo la sublimación es sustituida, en condiciones de industria cultural, por la represión sexual y el placer masoquista. La sublimación, que consiste en que “la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual” (FOC 14: 91), es el destino de pulsión que más directamente conecta con el arte y la ciencia, tal como sabemos por trabajos como “El interés por el psicoanálisis” (1913) e “Introducción del narcisismo” (1914):

No le resulta difícil al psicoanálisis pesquisar, junto a la parte manifiesta del goce artístico, una parte latente, pero mucho más eficaz, que proviene de las fuentes escondidas de la liberación de lo pulsional. El nexo entre las impresiones de la infancia y peripecias de vida del artista, por un lado, y por el otro sus obras como reacciones frente a esas incitaciones, constituye uno de los más atractivos objetos del abordaje analítico. [...] Pero [el psicoanálisis] puede también enseñar cuán valiosas contribuciones a la formación del carácter prestan estas pulsiones asociales y perversas del niño cuando no son sometidas a la represión, sino apartadas de sus metas originarias y dirigidas a unas más valiosas, en virtud del proceso de la llamada sublimación. Nuestras mejores virtudes se han desarrollado como unas formaciones reactivas y sublimaciones sobre el terreno de las peores disposiciones (constitucionales). La educación debería poner un cuidado extremo en no cegar estas preciosas fuentes de fuerza y limitarse a promover los procesos por los cuales esas energías pueden guiarse hacia el buen camino (FOC 13: 190-192)

Según esto, la industria cultural expone cuerpos sexualmente atractivos y estructura el deseo, pero “no hay ninguna situación erótica en la que no vaya unida, a la alusión y la excitación, la advertencia precisa de que no se debe llegar jamás a ese punto. [...] Este es el efecto de todo el aparato erótico. Justamente porque no puede cumplirse jamás, todo gira en torno al coito” (DI: 179-181). Así pues, la centralidad del cuerpo sexualizado se convierte en antesala de la denegación sistemática del placer y, justamente, de la libre correlación de los cuerpos.

3. Una mención a la “amenaza de castración” [*Kastrationsdrohung*] que, con respecto a la época liberal, aparece nada menos que como “esencia” de la industria cultural (DI: 181). Especialmente a partir de Inhibición, síntoma y angustia (1925-26), la angustia de castración había sido considerada por Freud el núcleo patriarcal de toda angustia, pues conectaba con la amenaza exterior, real o figurada, de la separación del niño varón de la madre. La pérdida del pene, en este contexto, remite a la imposible reunión con la madre y, por extensión, a la pérdida del amor. Se trata, por tanto, de una amenaza exterior y, a la vez, de “una inclinación amorosa por la madre” (Gómez 2021: 293).

Aplicada a la industria cultural, la angustia de castración [*Kastrationsangst*] opera en el sentido de que, en condiciones de capitalismo monopolista, el malestar y la indignación son tolerados porque se cuenta con que salir del sistema produce más angustia que permanecer en él a disgusto: una mala vida dentro del aparato compensa más que la

posibilidad de una vida mejor fuera. Es como si la industria cultural nos recordara algo que ya Freud reconocía, a saber, que en realidad es poco habitual que nuestros procesos anímicos concurren con placer:

El principio de placer se deriva del principio de constancia; en realidad, el principio de constancia se discernió a partir de los hechos que nos impusieron la hipótesis del principio de placer. Por otra parte, en un análisis más profundizado descubriremos que este afán, por nosotros supuesto, del aparato anímico se subordina como caso especial bajo el principio de Fechner de la tendencia a la estabilidad, a la que él refirió las sensaciones de placer y displacer. Pero entonces debemos decir que, en verdad, es incorrecto hablar de un imperio del principio de placer sobre el decurso de los procesos anímicos. Si así fuera, la abrumadora mayoría de nuestros procesos anímicos tendría que ir acompañada de placer o llevar a él; y la experiencia más universal refuta enérgicamente esta conclusión. Por tanto, la situación no puede ser sino esta: en el alma existe una fuerte tendencia al principio de placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia al placer (FOC 18: 9)

Dadas estas condiciones, qué menos que conceder al individuo un momento de desahogo quejumbroso: “Así es la vida, tan dura, pero por ello mismo también tan maravillosa, tan sana” (DI: 190). Cierta cantidad de indignación resulta agradable para el individuo y, sobre todo, saludable para el sistema.

4. Un comentario breve a *El malestar en la cultura* (1930) de Freud:

La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos [*Instinkte*], tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo, del que está harto (DI: 191-192).

En otras palabras, la industria cultural convierte la insatisfacción constitutiva de la cultura en punto final. Para Freud (FOC 21: 96) no podía soslayarse “la medida en que la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional, el alto grado en que se basa, precisamente, en la no satisfacción (mediante sofocación, represión, ¿o qué otra cosa?) de poderosas pulsiones”. La cultura transforma la infelicidad, que es lo que nos mueve a ir más allá de la realidad a través de la imaginación y la inteligencia. Asimismo, convierte la insatisfacción en necesidad de trabajar y de relacionarnos con los otros. La industria cultural, por el contrario, no funciona así. Para ella, la cultura no parte de la infelicidad para convertirse paulatinamente en algo potencialmente liberador. Al revés, el disgusto con la realidad se convierte en una corriente unidireccional que lleva a entregarse, sea con pasión o cínicamente, al *dictum* por el cual “las cosas son como son”. Que las cosas sean de cierto modo ya no incita a cambiarlas, como sería humanamente razonable, sino a adaptarse ciegamente. En el estado de cosas industrial-cultural, la exhortación a ser felices es el meollo de la oferta, pero la infelicidad del consumidor permanece intacta.

5. Por último, en la órbita de textos como “El psicoanálisis revisado” (1946) (AOC 8: 43), hallamos una crítica al abandono de la teoría freudiana de la libido por parte del revisionismo neofreudiano. Según Karen Horney (1981: 22), una de sus principales representantes, “el menosprecio de los factores culturales por Freud, además de conducir

a generalizaciones erróneas, obstaculiza sobremanera la comprensión de las fuerzas reales que motivan nuestras actitudes y actos”. Para Adorno, lejos de reivindicar lo social, este revisionismo anula la tensión, constitutiva del psiquismo humano, entre la realidad y el deseo, subsumiendo lo libidinal y lo corporal (que para Freud no coinciden, pero están conectados) bajo el orden de las “emociones” y, en general, de una concepción meramente ambiental, acrítica, de la sociedad. Más productivamente, la teoría freudiana del sujeto concibe lo pulsional como algo ello mismo social-cultural y ligado a representaciones, pero también como noción económica, dinámica-energética y, por tanto, corporeizada. Es justamente en este cuerpo complejo, socializado, con memoria, donde es posible percibir las huellas del sufrimiento social: “La idea de una subjetividad lograda y armónica en medio de una sociedad antagónica no puede ser una clave de humanidad. Pero el sufrimiento que produce la subjetivación coactiva es la muestra de que la captura total no ha sido lograda” (Zamora, 2018: 1024).

En resumidas cuentas, quizá Adorno y Horkheimer no desarrollen en estas páginas conceptos que en otros capítulos son muy importantes, tales como “super-yo” o “economía libidinal” (DI: 235-246). Pero no por ello el psicoanálisis está ausente. Al revés, quiero plantear la hipótesis de que este desempeña una función doble: (1) esclarece analíticamente la dimensión subjetiva de la industria cultural; y (2) ilumina algunos límites que esta tiene como aparato de producción de sentido.

1. En el primer caso, el psicoanálisis opera como antídoto contra un posible reduccionismo psicologista de la industria cultural. Ayuda a no reducirla a un mero aparato de manipulación, a la manera de un “Gran Hermano publicitario”, así como a diferenciar el diagnóstico de DI de cualquier tentación nostálgica de una cultura y un individuo auténticos que habrían sido falsificados. Con ello también ahuyenta la posibilidad de que la “espontaneidad” y la “liberación” de un deseo supuestamente no contaminado por el afán de lucro se constituyan en falsa alternativa al sistema.

Adorno y Horkheimer señalan que, en condiciones de industria cultural, la técnica en general y la técnica artística en particular, que podrían capacitar a las personas para experimentar algo genuinamente novedoso, que podrían anunciar, por su capacidad de transformar lo realmente existente, otras formas de vida posibles, “se convierte[n], bajo el imperativo de la eficacia, en psicotécnica, en técnica de manipulación de los hombres” (DI: 202). Lo que podría liberarlos, sin embargo los subyuga. Esta psicotécnica publicitaria es una *pseudotécnica*, ya que reduce la capacidad humana de sentir y relacionarse a una fórmula, estereotipo o situación clientelar. Así leído, este diagnóstico podría resultar moralista: la industria cultural es deshonesto ya que ofrece sistemáticamente más de lo que luego el cliente obtiene. Si este fuera el alcance definitivo del diagnóstico, parecería que el problema está en que la industria cultural ofrece un mal servicio y que, en consecuencia, debe ser sustituida por otro aparato mejor. Esta crítica tendría un regusto también psicologista, ya que parece plantear que el individuo podría ser feliz en su simplicidad natural, en lo más elemental de su aparato psíquico, pero es arrastrado por la vanidad publicitaria: podría tener lo que necesita, como de hecho cree recordar cuando rememora tiempos pasados y menos complejos, pero ahora, asediado por la insatisfacción y la precariedad, nada le colma.

Lejos de conformarse con esta denuncia moralista-psicologista de la industria cultural, Adorno y Horkheimer subrayan que la atrofia industrial-cultural del individuo se caracteriza por ser irreductible a “mecanismos psicológicos” (DI: 167). A mi entender, esta irreductibilidad a lo psicológico debe entenderse como una precaución psicoanalíticamente informada. Como sabemos por trabajos como “Una dificultad del psicoanálisis” (1916-17) y el ya mencionado *El malestar en la cultura*, Freud piensa que

el sujeto moderno es un sujeto escindido cuya vida psíquica es irreductible a la conciencia. No es solo que desconfíe del cogito cartesiano como certeza indudable, sino que toda indagación en el “sí mismo” debe convivir con la extrañeza de estar constituido por fuerzas, sufrimientos y desgarros que este no puede controlar. El individuo es, por definición, un foco de conflicto. No es un ser simple que con el tiempo y la complejidad social se vuelve cada vez más extraño, sino que la extrañeza consigo mismo lo constituye: “solo puedo analizarme a mí mismo mediante las nociones adquiridas objetivamente (como si fuese un extraño)” (Freud, cit. Gómez 2021: 364).

El sujeto escindido freudiano es bien diferente del sujeto que propone la crítica moralista a la industria cultural. Este se trata de un sujeto eminentemente consciente, seguro de sus creencias, al que la industria cultural somete a una suerte de “lavado de cerebro”. Es un sujeto intervenido cuya libertad y espontaneidad son alienadas de manera análoga a las críticas contemporáneas a la capacidad de las redes sociales y la inteligencia artificial de crear sesgos y engañar a los individuos con informaciones falsas, al estilo del documental de Netflix *The Social Dilemma* (2020). Pero Adorno y Horkheimer no defienden que la industria cultural consista en una “operación de marketing” homogeneizadora de las verdaderas diferencias entre los individuos y entre los productos de su imaginación. Precisamente porque conocen la idea freudiana del sujeto escindido, no piensan que pueda existir una desnaturalización radical del mismo operada desde fuera. El sujeto ya está de alguna manera extraño, es él mismo un conjunto de rupturas y fisuras, heridas y cicatrices, éxitos y fracasos imposibles de reconciliar totalmente, ni siquiera por el monopolio industrial-cultural.

Cuando hablan de la industria cultural como engaño de masas, por tanto, no se refieren a un truco mental, sino a una reorganización general de la experiencia del mundo y, potencialmente, de toda experiencia posible, incluidas las dimensiones corporal, lingüística, institucional y psíquica: tomando prestados los términos de Negt y Kluge (1972: 136), la ilusión tiene un “núcleo material” [*materielle Kern des Scheins*]. Así, la subordinación económica y libidinal de la producción de bienes culturales conlleva un cambio de rol del sujeto y de sus relaciones con la objetividad de las cosas, las instituciones y los demás cuerpos. Lo que sucede con la industria cultural no es que con ella la cultura se vuelva falsa, sino que integra a los sujetos en los diferentes subsistemas de reproducción, tales como la familia, el trabajo o la educación. Se trata de un proceso integral de subjetivación, de generación de “formas de apropiación y de vida” a través de “agencias de socialización” entre las cuales se incluye, cada vez más destacadamente, la industria cultural (Negt y Kluge, 1972: 136-137). A su manera, esto venía sucediendo desde siempre, si bien con medios y resultados diferentes, solo que ahora, en condiciones de capitalismo avanzado, el proceso de socialización ya no produce el tipo de “individuo libre” que conocíamos por el liberalismo⁹.

Así pues, en la industria cultural se objetiva un procedimiento que no es solo cultural, pero que requiere cada vez más de expertos culturales para realizarse: el proceso de mantenimiento del *statu quo* por la vía de una falsa identidad entre lo general y lo particular, entre lo que necesitamos, lo que deseamos y lo que tenemos. La industria

⁹ Cabe añadir que el psicoanálisis también ayuda a prevenir la tentación de la espontaneidad como alternativa anti-sistémica. En la medida en que la industria cultural consiste en una reconfiguración general de las condiciones de toda experiencia posible, modifica también esa reserva primigenia de la humanidad que la mirada nostálgica considera auténtica, esencial, plena. No solo de él, pero es plausible que Horkheimer y Adorno hayan aprendido del psicoanálisis que, en condiciones de modernidad industrial, de desfamiliarización general de la vida y de hiperestimulación sensorial, no hay tal cosa como un deseo genuino al que se pueda retornar para coger impulso (Zaretsky, 2012). Para la teoría crítica de la industria cultural, no se trata de refugiarse en la cultura para encontrar un remanso de autenticidad ni de recuperar, como hemos visto, formas de individualidad previas a la ofuscación monopolista.

cultural hace que el espacio-tiempo de la fantasía, donde supuestamente se produce la diferencia con las cosas y entre las personas, se convierta en un momento más de la misma totalidad. Consiste en que la realidad, más que limitarlo, coincida con el deseo como una unidad indivisible no al servicio del individuo, sino de las reproducción del sistema. No quiere mutilar la fantasía *per se*. Lo que intenta es que soñar consista en soñar los productos de la industria, que la fantasía coincida con su modo de producción específico y se adapte “a los deseos por ella misma evocados” (DI: 173). Aspira a la identidad total entre diversión y resignación, entre huir del mundo y ser un eslabón perfectamente productivo de su maquinaria. Por eso, más que sujetos que exigen del objeto cultural y se exigen una cierta capacidad para salir de sí mismos, promueve una experiencia clientelar en la que el individuo paga por experiencias que, a ser posible, no resulten demasiado exigentes, pero sí suficientemente estimulantes. Se trata de producir un consumidor que reclama experiencias culturales familiares, que pueda comunicar fácilmente a otros, y que no está dispuesto a que le den menos por la entrada que ha pagado; como si el hecho de pagar garantizara de suyo el acceso a la experiencia; como si pensara: “si he pagado por ver la obra, ¿cómo se atreve a no decirme nada?” Pero esto no sucede solo en su cabeza, por así decir, sino que genera un nuevo “espíritu objetivo”, una nueva objetividad relacional e institucional.

2. Asimismo, el psicoanálisis fortalece la hipótesis de que no es posible cerrar el círculo de la dominación monopolista. Desde mi punto de vista, Adorno y Horkheimer abordan algo que la industria cultural no puede resolver por sí misma: el problema del sentido de sus productos, o lo que es igual, el hecho de no tienen sentido suficiente como para sustentar la dominación. ¿Cómo sucede esto?

Por un lado, la industria cultural necesita que el placer no prevalezca en la experiencia cultural, pues donde hay placer, psicoanalíticamente hablando, hay esfuerzo y hay diferencial entre las expectativas y los resultados, luego hay alguna clase de examen crítico. Con esto, el placer industrial-cultural acaba por coincidir con el aburrimiento. El motivo es que, como su nombre indica, aburrirse no es estimulante, pero al menos no exige trabajo alguno. Si los productos industriales-culturales exigieran o produjeran pensamientos propios, estarían contraviniendo su propio orden económico-libidinal: se arriesgarían a exponer, tal como planteaba Freud, la infelicidad constitutiva de sus sujetos, y la infelicidad no es solo una brecha por la que se cuele el imperativo de trabajar. Por ella también fluye un anhelo de satisfacción incompatible con la ausencia de conflictividad que exige el monopolio. En resumidas cuentas, donde hay placer también hay conflicto. Por este motivo, la industria cultural oscila entre la búsqueda del sentido más eficaz (el despliegue narrativo más simple y evidente posible) y la ausencia de total de sentido (temerosa del tabú de exigir demasiada atención a sus clientes):

Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. Los desarrollos deben surgir, en la medida de lo posible, de la situación inmediatamente anterior, y no de la idea del todo. No hay ninguna acción que ofrezca resistencia al celo infatigable de los colaboradores por extraer de cada escena todo lo que de ella se puede sacar. Al fin aparece como peligroso incluso el esquema, en la medida en que haya instituido un contexto de significado, por muy pobre que sea, allí donde sólo es aceptable la ausencia de sentido. A menudo, a la acción se niega maliciosamente la continuación que los caracteres y la historia exigían conforme al esquema inicial (DI: 177).

La industria cultural no puede dejar el ámbito del sentido al arbitrio de los individuos, pues estos podrían cansarse de ella, plantear sus exigencias o abandonarla: el libre sentido agrieta el monopolio. Pero este tampoco puede organizar del todo férreamente la manera en se experimentan sus productos porque entonces el exceso de sentido hace demasiado explícito el aburrimiento. Esta “paradoja del placer” o, si se quiere, esta “dialéctica del aburrimiento” hace que la industria cultural se mueva en una tensión entre la ausencia y la redundancia de sentido que deja huellas visibles y que tal vez pueda abrir vías de resistencia.

En este punto, el rol del psicoanálisis, aunque indirecto, me parece decisivo, ya que ha sido precisamente Freud, al menos desde *La interpretación de los sueños* (1899-1900), quien más ha enfatizado, a través del análisis del sueño, la conexión entre el placer y el sentido. En el capítulo II, Freud plantea que, contra sus predecesores en el estudio del sueño, este es interpretable como “acto anímico”, no solo como “proceso somático” (FOC 4: 118). Igualmente, muestra cómo la interpretación no consiste en un desciframiento en base a una clave fija, a la manera de un diccionario en el que siempre que buscamos una palabra encontramos el mismo significado (FOC 4: 119-120). A esto se añade, en el capítulo IV, la dicotomía entre el *contenido manifiesto* y el *contenido latente* del sueño (FOC 4: 154), que se prolonga en el capítulo VII, dedicado al *trabajo del sueño*. Este designa el proceso por el cual los pensamientos latentes se trasponen en contenidos manifiestos del sueño, operando con numerosos materiales, entre ellos los restos diurnos (aspectos de la vigilia que son reelaborados en el sueño). El trabajo del sueño no es “creador”, pero sí productor, y sus herramientas son fundamentalmente cuatro: (a) *condensación*: el sueño conecta muchas representaciones concretas y las agrupa por semejanza dando lugar a puntos comunes; (b) *desplazamiento*: la representación es sustituida por otra representación; (c) *miramiento por la figurabilidad*: las ideas complejas son representadas a través de imágenes, con lo cual la idea se desplaza hacia la imagen; y (d) *elaboración secundaria*: es el proceso por el cual el sueño se difumina. Es una compensación que procede desgajando el relato, restándole consistencia, hasta que este, idealmente, es olvidado (FOC 4-5: 287-406). Freud muestra cómo el texto del sueño se compone no de relatos, sino de imágenes, y plantea que la dinámica de formación del sueño no depende del resto diurno, sino de una aspiración inconsciente no satisfecha durante el día, reprimida, con la que los restos diurnos son capaces de conectarse. El sueño es, por tanto, el cumplimiento de un deseo inconsciente, pero también del deseo de dormir y de garantizar el descanso necesario para la vida. Así obtiene Freud la prueba de que los fenómenos patológicos de formación de síntoma y los fenómenos normales de formación del sueño comparten la misma estructura:

Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad. [...] No puedo omitir el nexo de nuestras fantasías con el sueño. Tampoco nuestros sueños nocturnos son otra cosa que tales fantasías, como podemos ponerlo en evidencia mediante su interpretación. [...] Si a pesar de esa indicación el sentido de nuestros sueños nos parece la mayoría de las veces oscuro, ello es debido a una sola circunstancia: que por la noche se ponen en movimiento en nuestro interior también unos deseos los que tenemos que avergonzarnos y debemos ocultar, y que por eso mismo fueron reprimidos, empujados a lo inconsciente. Ahora bien, a tales deseos reprimidos y sus retoños no se les puede consentir otra expresión que una gravemente desfigurada (FOC 9: 129-131).

Sarah Kofman, tomando elementos del psicoanálisis y la deconstrucción, se ha referido a esta elaboración freudiana en términos de “apertura constitutiva” del fenómeno del sentido: el sueño es un “transformador de los afectos”, una “combinatoria de representaciones que deben tener en cuenta la naturaleza del material transformado y sus posibilidades figurativas. Lo mismo sucede con el arte: el arte transforma los sueños objetivándolos y volviéndolos comunicables” (Kofman, 1973: 49). En efecto, Freud (2008: 263-264) entiende la fantasía como mediación entre la fuerza constante del afecto, que busca satisfacerse, y el síntoma neurótico, y sobre esa base aborda la interpretación de los procesos artísticos. Según esto, el arte y el sueño comparten, entre otras cosas, procedimientos como la condensación, la acumulación de figuras en el espacio, la formación de imágenes compuestas por diferentes elementos que no suelen aparecer reunidos en la experiencia y la transformación en lenguaje pictórico del pensamiento del sueño, que en su forma abstracta sería inutilizable. El arte y el sueño son dialectos diferentes, pero no opuestos, y como resultado debemos leer las obras de arte como enigmas figurativos, igual que leemos los sueños (Kofman, 1973: 55). Psicoanalíticamente, explicamos así que la experiencia del arte sea, por definición, enigmática: si responde a la forma de un enigma es porque actúan en ella fuerzas y procesos tanto conscientes como inconscientes¹⁰.

A partir de esto, una de las enseñanzas fundamentales que considero que Adorno y Horkheimer obtienen del psicoanálisis es que si el sentido de los productos de la industria cultural no se cierra del todo es porque el sentido de las obras de arte, incluidas las que operan en el mercado capitalista, permanece constitutivamente ausente. El sentido solo se da en la transformación a la que es sometido y nada más que en dicha transformación, sea en el sueño, la fantasía diurna o el mismo arte. Siguiendo a Kofman (1973: 71), podemos prolongar esta misma idea más allá del arte: la idea de completitud, de plenitud total, aparece siempre en cada insatisfacción, con cada demanda insatisfecha, como presencia de una ausencia. Lo que aparece es la imposibilidad de dicha completitud y de lo que nos habla la búsqueda del sentido es de la ausencia de dicho sentido. Cuando lo obtenemos es siempre provisionalmente y como resultado de una reconstrucción. La industria cultural sufre con esta apertura porque su función histórica es aproximadamente la contraria: generar, también en el aparato psíquico, las condiciones para el mantenimiento del *statu quo*. Pero no existe una solución monopolista para el problema del sentido, y para darse cuenta no hace falta recurrir a las grandes construcciones de la

¹⁰ Otro ejemplo de este problema son los recuerdos y la fantasía. Freud plantea en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) cómo los recuerdos infantiles suelen referirse a cuestiones secundarias e indiferentes, mientras que de las impresiones más profundas apenas quedan huellas, si queda alguna. Su planteamiento es que el recuerdo indiferente debe su existencia a un proceso de desplazamiento de las impresiones afectivas determinantes por motivo de una represión. El recuerdo indiferente o recuerdo-pantalla sustituye a la impresión determinante, pero si se conserva de alguna manera es porque tiene un vínculo asociativo con otro recuerdo reprimido. A veces ocurre que el recuerdo-pantalla consiste en un desplazamiento temporal: el recuerdo-pantalla de la infancia puede ser anterior al recuerdo reprimido, o viceversa, ponerse por delante para envolver el recuerdo importante de la primera infancia. Todo ello de manera inconsciente. La ausencia de recuerdos no se debe, por tanto, a que la memoria sea frágil, sino a un proceso más complejo: lo que hallamos en nuestros recuerdos de la infancia (recuerdos-pantalla) no son restos de hechos reales, sino elaboraciones de huellas bajo el influjo de diferentes fuerzas psíquicas. Hay una transformación del pasado por la fantasía y de la fantasía por el pasado, en ambas direcciones. Lo que accede a la conciencia, lo que somos capaces de recordar, es un recuerdo elaborado o, si se quiere, falsificado. No tenemos, en suma, recuerdos de la infancia, sino recuerdos relacionados con la infancia. De la infancia nada emerge puro y transparente. Todo recuerdo es una transformación de lo recordado. Vivimos la experiencia, formamos el recuerdo-fantasía y finalmente lo interpretamos. Cuando llegamos a completar este camino, nos damos cuenta de que todo sentido es siempre a posteriori, que las vivencias no son necesariamente significativas en sí mismas, bien porque las vivimos cuando aún no podemos comprenderlas, bien porque toda experiencia parte y se da siempre en un contexto determinado (FOC 6: 48-56).

cultura humana, a las grandes teorías científicas, a las utopías más creativas, a las sinfonías más vibrantes o a los poemas más intrincados: el sentido tiene la forma de una grieta cotidiana en movimiento continuo. Por eso resulta imposible de sellar incluso para el más sofisticado de los aparatos.

Hace ochenta años, Adorno y Horkheimer diagnosticaron que el mundo caminaba hacia la administración total. Lejos de la tonalidad moralista y el catastrofismo de la crítica conservadora, su familiaridad con el psicoanálisis les sirvió para enriquecer el análisis de la industria cultural dotándolo de una teoría de la subjetividad más compleja; también para dibujar, aunque sin pensarla hasta el final, una resistencia tan abierta como el sentido de las obras de arte; como la imaginación que se moviliza con cada recuerdo infantil; como la esperanza de que la euforia de la que hablaba Marcuse (1993: 35) en *El hombre unidimensional* se emancipe al fin de la infelicidad y se alíe con el placer.

4. Referencias

- Abromeit, J. (2011). *Max Horkheimer and the Foundations of the Frankfurt School*. Cambridge University Press.
- Adorno, Th. W. (2003 y ss.) *Obra completa* (20 vols.) Akal [AOC seguido de número de volumen].
- Adorno, Th. W. y Hullot-Kentor, R. (ed.) (2006). *Current of Music: Elements of a Radio Theory*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften, I/3*. Suhrkamp.
- Benjamin, W. y Pitarch, D. (ed.) (2017). *Escritos sobre cine*. Abada.
- Cabot, M. (2018). Adorno apropiándose de Freud. La crítica del concepto de “inconsciente” en la tesis de 1927. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 73, 55-66.
- Claussen, D. (2005). *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*. PUV.
- Dickstein, M. (2009). *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*. W. W. Norton & Company.
- Freud, S. (1978 y ss.) *Obras completas* (25 vols.) Amorrortu [FOC seguido de número de volumen].
- Freud, S. (2008). *Cartas a Wilhelm Fliess*. Amorrortu.
- Fromm, E. (2009). *El miedo a la libertad*. Paidós.
- Gómez Sánchez, C. (2021). *Freud y su obra*. Alianza.
- Hansen, M. B. (2011). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press.
- Hernández Delgado, R. (2022). Disolución del individuo y daño subjetivo en el pensamiento de Theodor W. Adorno. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 14, 347-380.
- Horkheimer, M. (1941). Art and Mass Culture. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 290-304.
- Horkheimer, M. (1987). *Gesammelte Schriften, 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*. Fischer.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica*. Amorrortu.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. (2018). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta [DI].
- Horney, K. (1981). *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. Paidós.
- Hullot-Kentor, R. (2008). El sentido exacto en el que ya no existe la Industria Cultural. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3, 3-23.
- Jenemann, D. (2007). *Adorno in America*. University of Minnesota Press.

- Katznelson, I. (2014). *Fear Itself: The New Deal and the Origins of Our Time*. W. W. Norton & Company.
- Klautke, E. (2011). Anti-Americanism in Twentieth Century Europe. *The Historical Journal*, 54 (4), 1125-1139.
- Kofman, S. (1973). *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Siglo XXI.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. Gedisa.
- Levin, T. Y. (1990). For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility. *October*, 55, 23-47.
- Maiso, J. (2013). La subjetividad dañada. Teoría Crítica y Psicoanálisis. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5, 132-150.
- Maiso, J. (2022). *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Siglo XXI de España.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Paidós.
- Mast, G., Cohen, M. y Braudy, L. (eds.) (1974). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford University Press.
- Negt, O. y Kluge, A. (1972). *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Suhrkamp.
- Nolan, M. (2012). *The Transatlantic Century: Europe and the United States, 1890-2010*. Cambridge University Press.
- Pasqualini, M. (2016). *Psicoanálisis y teoría social. Inconsciente y sociedad de Freud a Žižek*. Fondo de Cultura Económica.
- Pollock, F. (1941). State Capitalism: Its Possibilities and Limitations. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 200-225.
- Rodríguez, R. (coord.) (2012). *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*. PUV.
- Rosenberg, B. y White, D. M. (eds.) (1957). *Mass Culture: The Popular Arts in America*. The Free Press.
- Saunders, T. J. (1994). *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. University of California Press.
- Steinert, H. (2007). *Kulturindustrie*. Westfaelisches Dampfboot.
- Zamora, J. A. (2004). *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Trotta.
- Zamora, J. A. (2007). El enigma de la docilidad. Teoría crítica de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno. En M. Cabot (ed.). *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas* (27-42). UIB.
- Zamora, J. A. (2018). Individuo y sociedad en Th. W. Adorno. Tensiones y mediaciones entre teoría de la sociedad y psicoanálisis. *Veritas (Porto Alegre)*, 63 (3), 998–1028.
- Zaretsky, E. (2012). *Secretos del alma. Historia social y cultural del psicoanálisis*. Siglo XXI de España.