



LA RAZÓN HISTÓRICA  
 Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas  
 ISSN 1989-2659  
 Número 54, Año 2022, páginas 193-198  
[www.revistalarazonhistorica.com](http://www.revistalarazonhistorica.com)

## ¿Es posible un Arte “crítico” en la cultura de masas?

### Consideraciones sobre las estéticas de Benjamin, Adorno y Jameson

**José Antonio Bielsa Arbiol**

*Licenciado en Historia del Arte. Graduado en Filosofía.  
 Universidad de Zaragoza*

La grandeza del tema no ha logrado agotar sus múltiples posibilidades; estamos antes uno de los debates más conflictivos y reiterados de nuestro tiempo: *¿es posible un Arte “crítico” en la cultura de masas?*

Esta cuestión, de un modo u otro, presenta una profunda vertebración/interrelación –ora explícita, ora soterrada– en el pensamiento estético de tres autores tan dispares como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Fredric Jameson, cuyas estéticas, por otra parte, suponen otras tantas digresiones esenciales en torno al problema que aquí nos lleva: *la producción artística como receptáculo crítico-político*, así desde la primera mitad del siglo XX hasta el advenimiento de la postmodernidad y su consolidación; en este artículo abordaremos la franja temporal que va desde Benjamin –cuyas *Tesis de filosofía de la historia* datan de 1940– hasta nuestro coetáneo Jameson, pasando por el inevitable (y, por varios conceptos, temible) Adorno, sin desdeñar la cuestión relativa a la evolución/involución en la que se ha visto inmersa la obra de arte en cuanto concepto/etiqueta –primero como *objeto en sí mismo*, y luego como *objeto (re)producido en serie*–, en una era tremendamente mediatizada por la mecanización sistemática, una mecanización que lo atraviesa todo: desde las meras dinámicas de producción hasta el juego de mercados, y en la que las relaciones humanas aparecen coartadas por patrones de conducta impuestos por un sistema agresivo/regresivo de comunicación, cuyo monopolio mediático reside no ya en Internet, la televisión o la omnipresente

publicidad, sino en las más sutiles y amorales estrategias geopolíticas de dominación, narcotización y anulación del individuo.

Afrontaremos pues esta exposición desde la perspectiva de la obra de arte, así como objeto potencialmente viable para con un *Arte "crítico"*, y de la progresiva disolución de este presupuesto a la luz de los últimos tiempos. Entre medias, iremos desglosando, relacionando y comparando las estéticas de los tres autores escogidos, haciendo hincapié no tanto en sus sistemas estéticos como en las ideas significativas subyacentes a los mismos, al tiempo que se ejemplificarán dichas ideas, cuando proceda, con casos concretos (léase *obras de arte que ilustren el porqué de esta disolución* de la idea de un *Arte "crítico"* en un contexto tan plural y mudable como es la cultura de masas de la postmodernidad).

Así pues, una figura independiente y esporádicamente vinculada a la Escuela de Frankfurt –aunque de modo harto colateral– como es Walter Benjamin, tendrá un cierto influjo –en virtud del diálogo establecido entre sendas personalidades– sobre Theodor Adorno, el miembro más preocupado por la estética de la mentada escuela. Tras los pasos de Adorno, el norteamericano Jameson se perfila como el más sólido punto de engarce –y continuidad– entre las teorías del autor de la inacabada *Teoría estética* y la postmodernidad, que Jameson decodificará en su “Teoría de la postmodernidad”. Como podemos ver, existe un clarísimo nexo de unión intelectual entre estos tres autores de generaciones diferentes, aunque cada uno de ellos presente exclusivismos muy acusados.

La secuencia temporal Benjamin – Adorno – Jameson, por otra parte, va de algún modo pareja al devenir histórico-filosófico del siglo XX: Benjamin se suicida en 1940, Adorno fallece casi tres décadas después, y Jameson alcanza nuestros días, rebasadas las más inesperadas crisis de paradigmas: en un espacio de ocho décadas, el discurso estético no ha cesado de ampliarse, sutilizarse, al tiempo que la cultura de masas, progresivamente maximizada, impera por doquier.

En sus consideraciones sobre el arte y su alcance crítico en la cultura de masas, Benjamin –frente a su colega Adorno y al preclaro Jameson–, se confirma como el más optimista de los tres, al menos a primera vista. Debemos traer a colación uno de sus textos capitales, “Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de 1936, en el que queda expuesta la postura de Benjamin, marcadamente antitética con respecto a la de Adorno.

Benjamin saluda la reproductibilidad técnica, y con ella, la fotografía y al cinema como productos ejemplares/ejemplarizantes de una incipiente cultura de masas, al abrir un nuevo horizonte crítico-político, en tanto que irrumpen como elementos capaces de *politizar la estética*, de conferirle una dimensión crítica inusitada. Una fotografía, una película, a diferencia de una escultura gótica o un retablo barroco, llegan a un número amplísimo de espectadores/receptores, y lo hacen no tanto por su presencia concreta como objetos (la foto, el rollo de película proyectado) como por su *reproductibilidad masiva*: mientras que de un óleo “de

artista” sólo existe el original (en tanto que original), de una fotografía pueden imprimirse decenas de miles de copias sin por ello dejar de ser cada una de ellas “original” (sic). La idea es bien simple: la contemplación del cuadro llega a unos pocos, el visionado de una película puede llegar a millones.

Lo determinante, pues, son las nuevas técnicas, que han hecho posible que el arte rebase los límites a él tradicionalmente asignados (de la catedral... a la sala de cine), rompiendo así con el concepto de *autenticidad*, y entrando de lleno en las parcelas de la tecno-ciencia, cuyos dominios no dejan de ensancharse.

Por desgracia, ocurre entre medias un hecho traumático, como es la pérdida del “aura” de la obra –subsistente en el arte tradicional–; sin embargo, asevera Benjamin, lo que se pierde no es tan significativo como podría creerse, puesto que lo que “ayer” (p. ej., en 1925) no podía conseguir una *Madonna* de Rafael, bien lo pudo lograr un filme de intención crítica y alcance revolucionario como *La huelga*: he aquí la *politización de la estética*, la posibilidad de un arte crítico en la cultura de masas; no un vínculo religioso o místico, viene a constatar Benjamin, sino político. Todas estas ideas, no ostante y como veremos a continuación, le resultarán extrañas a Theodor Adorno, quien entiende el problema desde una perspectiva bien diferente.

Para Adorno, la reproductibilidad técnica es sinónimo de *alienación*, y en consecuencia irrumpe inconcebible la idea de un arte crítico en el contexto de la cultura de masas, dominada por relaciones de producción represivas, por las ideas de *valor de cambio* y *valor de uso*, por la imperiosa finalidad de crear necesidades que generen otras nuevas necesidades.

En este sistema hipertrofiado de signos sin significado, la propia nuda vida humana queda “dañada”. Esto ha sido posible porque la producción de mercancías ha logrado infiltrarse y establecerse en la existencia del sujeto, marcando una quiebra en su condición de existente individual, por obra y gracia de quienes dirigen el poder económico-social (es decir, *la Élite del Poder* a la que se referirá Wright Mills: sinarcas, grandes empresarios, altos banqueros, etc.). Esto bien entraña la progresiva disolución del sujeto, lo que nos conduce a la pura antítesis de cuanto postula Benjamin.

Por ende, las tesis del ambivalente Adorno ratifican que no es posible un Arte “crítico” en la cultura de masas, puesto que este Arte potencialmente crítico nunca lograría cuajar en nada que no fuera un producto de consumo aséptico, esterilizado por las fuerzas de poder y/o control. Adorno vincula este hecho a una realidad latente de la que casi nada –ni nadie– escapa: *la industria cultural*.

El objetivo de la industria cultural no es otro que el de prefijar la autoridad tradicional (hoy presuntamente periclitada, pese a la pervivencia de las grandes instituciones éticas objetivas como son la familia, la sociedad y, hasta cierto punto, el Estado) en un ente capaz de dar por satisfechas todas las apetencias por él creadas, o lo que es lo mismo, *alienar a los sujetos, reducirlos a la condición de objetos*

*intercambiables*, cual si de ovejas en un inmenso rebaño tecnotrónico se tratasen; en una palabra: *cosificación*, tal y como Lukács presentará ésta en cuanto concepto. Todo esto se traduce, a medio plazo, en un perpetuo-y-progresivo empobrecimiento de las formas, en una simplificación burda, que se resume en una visión del arte tan paupérrima como hipócrita, represiva en esencia, y destinada a apuntar bajo para dar por satisfecho al receptor/consumidor, al tiempo que contribuye a crear/acelerar nuevos receptores/consumidores; la clave: se arrojan al mercado productos muy receptivos pero poco reflexivos, lo que genera el consiguiente embrutecimiento del consumidor, cuyo tiempo de ocio pasa a ser una repetición de su tiempo de trabajo.

Ilustremos este hecho con un ejemplo de signo sonoro, acaso discutible, pero esclarecedor de las ideas de Adorno: como musicólogo, el autor de *Filosofía de la nueva música* mostrará no pocos casos (en los que a la música se refiere), resaltando su carácter fetichista, de mercancía, para lo que diferenciará entre

1) la *música "seria"* –la legítima, la que va *acorde con su tiempo*, abogando por la complejidad y el hermetismo del Gran Arte, y que por lo tanto se diferencia claramente del resto, p. ej., Beethoven en su tiempo, Webern en la época de Adorno, etc.–;

2) la llamada *música "clásica"* –la que ya ha sido aceptada y/o normalizada por el Sistema, y por tanto destinada a fines comerciales y/o fetichistas, p. ej., Rachmaninov y demás compositores neorrománticos, que se expresan en una lengua muerta recurriendo a los más socorridos tópicos sonoros–; y

3) la *música "ligera"* –la que goza de menos estatus y prestigio social que la "clásica", resultando técnicamente mucho más simple, p. ej., el *jazz*, etcétera–.

Desde esta perspectiva, basada en *la repetición*, la posibilidad de un arte crítico en la cultura de masas se torna una labor progresivamente compleja, por no decir quijotesca.

Si para Benjamin el arte de masas está dotado de un potencial valor emancipador, capaz de configurarse en un arte democrático y liberador, para Adorno ocurre justamente el efecto inverso, así desde el instante mismo en que la individualidad del sujeto ha sido *objetivada*, esto es cosificada en la masa indiferenciada, y ello en gran parte debido a la instrumentalización de la que ha sido objeto el Arte/arte.

Frente a estas dos propuestas antitéticas, profundamente afectadas por su momento histórico, la propuesta estética de Fredric Jameson recapitulará las claves del problema desde una mirada contemporánea, resultando en consecuencia más comprometida con nuestro presente que las tesis de Benjamin y Adorno (por más de un concepto envejecidas, al no terminar de explicar en todo su alcance un presente tan complejo y poliédrico como el nuestro).

Así y todo, una comparativa entre Jameson y Benjamin-Adorno comporta, de entrada, asumir el cambio de época/de mentalidad, de método de estudios y de

valoraciones, con todas sus consecuencias. De la era de los totalitarismos en la que fueron pergeñadas y sistematizadas las tesis de Benjamin y Adorno, hemos pasado, en menos de medio siglo, a la postmodernidad, que como es sabido irrumpió como concepto a finales de la década de 1970.

De 1982 data la primera conferencia pronunciada por Jameson dedicada exclusivamente a la postmodernidad. Antes de este momento trascendente en su carrera, el pensador ha ido forjando su estética a la luz de otras referencias: ni qué decir tiene que dos de las fuentes más importantes de Jameson, a la sazón teórico de ideología marxista (aspecto determinante, para bien o para mal), han sido Walter Benjamin y Theodor Adorno; no obstante, y pese a que Jameson se aproxime en sus presupuestos más al segundo que al primero, su pensamiento difiere enormemente tanto del uno como del otro: Benjamin y Adorno fueron dos de los mayores exponentes de la *Teoría Crítica* en los años 30; Jameson se enfrenta al presente más que como pensador, como intérprete de la postmodernidad, haciendo lo propio con todo tipo de producciones: literarias, cinematográficas, arquitectónicas, plásticas, filosóficas, etc. Inevitablemente, no es posible estudiarlos con el mismo instrumental sin incurrir en drásticas simplificaciones.

Debemos retornar a las primeras páginas de *La lógica cultural del capitalismo tardío*, de 1984, para centrar una de las tesis centrales de Jameson: para comprender el concepto de lo postmoderno es preciso (re)pensar históricamente el presente, “nuestro presente”, en una época en la que se ha olvidado *cómo se piensa históricamente*. Es decir, al disolverse la cuestión de la “ideología del estilo”, entramos de lleno en los dominios del “todo vale” (sic), que no es sino la tendencia que marca el pulso de la postmodernidad: una suerte de eclecticismo sin otras reglas que la multiplicidad de discursos, la variedad de contextos, una amalgama de estilos (marcados por el prefijo *neo-*), códigos y maneras virtualmente inaprensibles.

Este “orden caótico” sume al sujeto en la más aciaga irrelevancia (algo que ya había advertido Adorno, aunque con referencia al influjo de la industria cultural en el sujeto-que-deviene-objeto), sellando su desaparición como ente individual y autónomo.

En esta cultura de masas postmoderna, pues, la obra de arte “crítica” como tal no sólo resulta improbable, sino *impensable*, ya que carece de una *ideología de estilo* que la haga posible y, por tanto, la torne consecuente: surge pues lo que Jameson denomina *pastiche*, y que no es sino el empleo aleatorio de todos los estilos del pasado, lo que presupone una crisis de la historicidad sin equivalentes históricos (únicamente salvada en apariencia por el *recurso de la nostalgia*, que Jameson localizaría en un filme como *American Graffiti*, a su vez un *pastiche*: la “película nostálgica”).

Tras toda esta orgía fetichista de arbitrariedades (necesariamente irresueltas), el influjo de Marx –y del marxismo– en Jameson desencadena la idea medular de nuestro autor: toda esta situación que llamamos

postmodernismo/postmodernidad no es más que un producto del capitalismo organizado, ante el que la cultura, envilecida, abdica.

¿No hay escapatoria? No, por ahora.

Lo que en Benjamin parecía una ilusión un tanto ingenua –aunque muy bien argumentada– y en Adorno se recrudecía al descubrir el amargo reverso de la medalla, en Jameson reconoce su carácter mercantilmente perverso y artísticamente seudo-paródico... como pasta constituyente de lo postmoderno.

Esta abolición de los límites del estilo (y, si se quiere también, del *sentido del discurso*), no sólo anula la posibilidad de un arte crítico, sino al propio sujeto que pretende participar del mismo, disolviéndolo en una baldía tierra de nadie. Y esto alcanzaría incluso las más sofisticadas muestras del “Arte de vanguardia” (sic) de nuestros días, fraudulentas por sistema, puesto que este “arte” pretendidamente crítico también ha sido institucionalizado, es decir, se ha convertido en un subsistema con lenguaje propio al servicio del Gran Amo sin rostro.