

Vicente Jarque

LA MASA QUE RÍE. SOBRE ADORNO Y EL HUMOR EN UPPER VULGARIA

Donde se aborda la cuestión de la cultura de masas y de su derivación más actual, la llamada cultura basura, intentando no tanto criticarla según los tópicos al uso, cuanto más bien interpretarla aventurando algún sentido heurístico y positivo por medio del humor como valor antropológico, valiéndose para ello de una relectura inusual de ciertos hechos y dichos de Adorno puestos en relación con los textos de su amigo, y en ocasiones antagonista, Walter Benjamin.



I

El asunto del que quiero ocuparme tiene que ver obviamente con la masa, con la cultura de masas, y con la posibilidad de reconocerla como un ámbito en donde la risa, cómica o no, el sentido del humor en general y, por tanto –supongo–, una forma de inteligencia algo más que residual, pueden funcionar como un sustrato antropológico a veces velado pero de particular interés heurístico, no sólo de cara a entender mejor el mundo en el que esa masa vive o malvive, sino para entendernos un poco mejor a nosotros mismos como vecinos suyos, aunque vecinos distinguidos y eventualmente distantes.

Debo advertir que en el contexto en el que pretendo moverme aquí no me ha parecido necesario entrar en delimitaciones terminológicas demasiado estrechas. Del mismo modo que eso que llamamos *humor* puede ser bastante bien entendido, a nuestros efectos, sin recurrir a una definición esencialista, sino que se presta a considerarlo, según sugería Wittgenstein a propósito del significado de la palabra *juego*, como un término aplicable y aplicado en la práctica a muy diversas manifestaciones que simplemente comparten una especie de “aire de familia”, lo mismo valdría para conceptos como el de la risa –más allá de su determinación fisiológica– o el de lo cómico,

que forman parte, además, de una grandísima familia (la prole de lo satírico, farsesco, paródico, grotesco, burlesco, bufo, sarcástico, jocosos, ridículo, gracioso, irónico, chistoso, etc.), cuya definición rigurosa no nos llevaría muy lejos en este contexto en el que pretendo moverme. Casi todo lo que hasta la fecha se ha dicho sobre estas cosas tiene su parte de verdad, pero justamente por eso no afecta sino de manera parcial a lo que aquí me gustaría someter a consideración.

De hecho, mis reflexiones no se refieren en sentido estricto, o al menos no se centran principalmente en la risa con que la masa responde a manifestaciones específicas de lo cómico. Por ejemplo, aquí no me propongo analizar el ya viejo, pero todavía bastante interesante género de la comedia televisiva, de las múltiples *sitcoms*, o de los consuetudinarios programas dedicados al humor. Aunque no dejo de tener todo esto debidamente presente (sobre todo en la medida en que, como también sería el caso del humor publicitario, a veces excelente, nos obliga a interrogarnos sobre los límites del arte) el problema que me gustaría plantear en este contexto tiene que ver con otra cosa.

Tiene que ver más bien con la posibilidad de interpretar la cultura de masas en su conjunto, por así decir, en clave de humor. Con la posibilidad de que, por un lado, uno pueda a veces tomársela a risa en general, o sencillamente como un *juego*; y también, por otro lado, de que las propias masas, habitantes de las diversas regiones de esa gran *Vulgaria* de dimensiones planetarias en que se mueve la cultura contemporánea, lejos de hallarse compuestas (o descompuestas) por un desordenado amasijo de colectivos e individuos más o menos hostiles a los placeres o cuitas de la llamada *alta cultura* (esto es, en el viejo sentido de *cultura propiamente dicha*, supuestamente empeñada en la tarea de la emancipación, en pos de un mundo en donde los seres humanos serían, si no felices, sí libres, o al menos dignos), pueden ser vistas como expresión de una inmensa burla a esa cultura y, por tanto, como una clamorosa exposición de su definitivo fracaso. Yo no creo –o más bien no quiero creer sin más– en ese fracaso, pero justamente por ello me preocupa que el desconcierto propio de la curiosa situación histórica que atravesamos nos pueda hacer pensar en algún momento en esa eventualidad.

Si la cultura de masas, incluso en sus dimensiones más abyectas, no fuera sino una especie de broma descomunal (tal vez producto de un *genio maligno* y demasiado humano), entonces abordar el problema de lo cómico moderno exigiría confrontarlo con una cierta dosis de sentido del humor y, en lo que a nosotros concierne, tal vez con un alto grado de autocrítica. Éste sería tal vez un buen camino. Por otro lado, también podríamos pensar en unos términos más ligados a la tradición filosófica. Podríamos, por ejemplo, recordar a Hegel, y a las distintas maneras en que relaciona lo cómico con el fin de la gran época del arte, en la medida en que se impone históricamente el principio

del sujeto, es decir, de la modernidad.¹ Y, en ese camino, recordar también a Rosenkranz en su vinculación de lo feo con lo vulgar, en su concepción de lo feo como “mediación” entre lo bello y lo cómico, en su afirmación de que la “aparición de libertad” (en la que muchos vivimos) “atenúa” la fealdad, de tal modo que esta se “diluye en lo cómico”.² Así pues, he aquí dos caminos (entre otros, por supuesto) que se nos abren: el uno parte de una *Vulgaria* cómica como hipótesis, por así decir, consoladora de su barbarie, y nos lleva a preguntarnos qué se ha hecho (qué hemos hecho) de la cultura; el otro discurre desde las más sublimes cimas del espíritu artístico y filosófico, para finalmente alcanzar las más vulgares ciénagas de lo cómico. Así pues, vaya un panorama.

II

Pero dejémoslo ahí de momento. Ahora piénsese sólo en esto: hoy ya casi no hablamos de una “baja cultura” contrapuesta a esa otra “alta” o elevada de la que algunos vivimos con mayor o menor fortuna. Hoy se suele hablar ya directamente, y con bastante razón, de pura y simple “basura”. Esta radicalización del discurso tiene que ver, en buena parte, con el triunfo inesperado de eso que Adorno llamaba *Halbbildung*, algo así como pseudocultura o cultura de medio pelo,³ que últimamente, y más allá de los límites que el filósofo le atribuía, se ha convertido en un territorio casi universal en donde cabe tanto una ópera en el Palacio Real o en la Scala de Milán (y más todavía en formato DVD, o en Salzburgo) como un documental sobre gorilas centroafricanos, un partido de fútbol de la *Champions League*, una película de Woody Allen o de Almodóvar, una novela no mal escrita (una cualquiera entre, digamos, Paul Auster y *Harry Potter*), una breve crítica de arte en el suplemento de un periódico, una obra de teatro que nos pone al día *La vida es sueño*, una multitudinaria exposición de Velázquez o de Warhol, o una amena conferencia sobre pintura francesa del siglo XIX, sobre los agujeros negros del universo o sobre los últimos avances de la parapsicología, o de la psicología sin más. La oferta de ocio “cultural” es casi toda ella *Halbbildung*, en la medida en que el “espíritu” elevado, si hemos de creer a Adorno, no puede ser nunca un mero asunto de administración del tiempo libre, sino una exigencia permanente y un trabajo.

1. Lecciones sobre la estética (1842), Madrid: Akal, 1989, pp. 435 ss. “Finalmente, el humor [...] hizo que el arte se trascendiera a sí mismo” (p. 444). Y por cierto que no se refería a la ironía romántica, que tanto combatió (cfr., al respecto, BEHLER, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*, Padeborn / München / Wien / Zürich: Schöningh, 1997, pp. 115 ss.).

2. ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo* [1953]), Madrid: Julio Ollero, 1992. pp. 43 ss., 192 ss.

3. «Teoría de la pseudocultura» [1959], en ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max: *Sociológica*, Madrid: Taurus, 1979.

En cualquier caso, cuando los límites se desdibujan, se impone la tendencia a cargar las tintas sobre los extremos. En realidad, cuando Adorno hablaba de *Halbbildung* a lo que se refería, en principio, era a una cierta basura mediática que le llamó la atención en su momento, a saber, al inexplicable género de los horóscopos en la prensa o, si se quiere, al ocultismo fingido en que presuntamente se sustentaban.⁴ Y la verdad es que el hecho de que llamase a eso *Halbbildung* es algo que tiene en sí mismo cierta gracia, puesto que tenemos derecho a preguntarnos qué es lo que veía Adorno todavía por debajo, como negación o carencia absoluta de *Bildung*, aparte del puro y simple, contumaz y culpable analfabetismo.

A pesar de todo, incluso en la gran *Vulgaria* tenemos la obligación de distinguir entre los barrios altos y los bajos, entre *Upper* y *Low Vulgaria*, entre los extremos que representan los residuos de la mejor tradición cultural burguesa y los más recientes fenómenos de masas fabricados como auténtica y originaria *basura*. Ahora me refiero, por ejemplo, a las alarmas encendidas por el éxito de ciertos programas de televisión, los llamados “telebasura”, cuyo asunto no es otro que la divulgación de los trapos sucios de unos personajes en parte reales y en parte ingeniosamente inventados, junto con el comentario erudito y el pormenorizado análisis, cuando no la docta exposición hermenéutica de las cosas que pasan en situaciones como las de programas al estilo del *Gran Hermano*, concebidas para que ciertos individuos que un equipo de expertos ha seleccionado previamente, a través del correspondiente *casting*, a la vista de su escandalosa y paradigmática vulgaridad, su envilecida moral, su mayor o menor falta de escrúpulos, su estulticia o su patológica ignorancia —o, mejor aún, todo ello junto—, para que todos estos tipos se relacionen y se peleen entre sí a la vista de aquellos que, a falta de otra cosa mejor o de más productiva ocupación, les hagan el favor o el honor de seguirles y verles inmersos en sus miserables trifulcas e interesarse por ellas. Creo que se me aceptará que, así descrito, el asunto no deja de resultar bastante preocupante.

4. Cfr. *Ibidem*: «Superstición de segunda mano» (1959). De hecho, Adorno se había ocupado del asunto en una monografía escrita para la Hacker–Foundation de Beverly Hills: *The Stars Down to Earth. The ‘Los Angeles Times’ Astrology Column*, ahora en los *Gesammelte Schriften* 9.2, Frankfurt: Suhrkamp, 1975. También en la tercera parte de las *Minima moralia* (Madrid: Taurus, 1998. pp. 241 ss.), redactada entre 1946 y 1947, incluiría unas “Tesis sobre el ocultismo” en donde éste aparecía como “una segunda mitología”: “Creo en la astrología porque no creo en Dios”, habría contestado un encuestado en una investigación de psicología social. Para Adorno, obviamente, “esta segunda mitología es menos verdadera que la primera”. Esa diferenciación entre grados de verdad en las mitologías podía haber llevado a Adorno a introducir algunos matices en sus invectivas contra la cultura de masas. Por desgracia, no fue así. Benjamin también dijo algo sobre los horóscopos, tal vez más escueto y penetrante, comparando la publicidad con el ocultismo en el contexto de “la desintegración [Zerfall] de la cultura universal”: que “si la una entiende el arte de hacer de la mercancía un arcano, el otro sabe dar salida a lo arcano como mercancía”: «Erleuchtung durch Dünkelmänner» [1932], en *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. p. 360.

A este respecto, es sorprendente que los expertos en la teoría de los medios de comunicación tiendan a inscribir esa *basura* en el contexto de lo que llaman “neotelevisión” y que, a falta de nuevos o mejores argumentos, recurran a veces, en el fondo, a las mismas tesis de las que Adorno se valía en los años cuarenta y cincuenta en su tan radical como poco matizada denuncia de la “industria cultural”. En realidad, criticar la basura mediática no es tarea de gran mérito, por muy buenas que sean sus intenciones. Lo que sí me parece difícil es encontrar en ella algún elemento eventualmente positivo, o al menos remotamente esperanzador respecto a la posibilidad de que no represente sin más el Apocalipsis o la liquidación definitiva de ese modelo de cultura desde el cual se la juzga como basura.

Por lo demás, podría ser un tanto superficial entender esa basura televisiva como una especie de epifenómeno o como un exceso, como una desviación de lo que debería ser y sería en general la televisión. En realidad, la lógica de mi argumento es la misma que la de Walter Benjamin o de Adorno cuando reflexionaban sobre el fascismo y advertían que no se trataba de una suerte de desliz de la razón civilizatoria, sino que tal vez había ahí algo más profundo, inherente a esa racionalidad, que tarde o temprano había de conducir a semejante explosión de barbarie. Algo parecido podría decirse de la televisión o de la cultura de masas en general. Por supuesto, en la televisión hay de todo. En cierto modo, como en *la red* global, en ella *está* casi todo. Incluso se encuentran muchas cosas realmente excelentes, llenas de la más incuestionable inteligencia.

Pero reconozcamos que, dentro del amplio abanico de lo posible, lo que las masas prefieren es, muchas veces, lo peor, o poco menos. Y nuestro problema sería llegar a ser capaces de, por un lado, matizar mucho más de lo que se permitía un filósofo tan sutil como Adorno cuando hablaba de estas cosas, pero, por otro, reconocer que tal vez sea en esos extremos de miseria intelectual donde se deje ver la clave que preside la cultura de masas, y que esa miseria no sea sino un reflejo de otra miseria mayor —y acaso imperdonable— de la que las masas son totalmente inocentes.

Si, como decía el otrora célebre McLuhan, aunque hoy recuperado como una especie de inconsciente profeta de la *globalización* cultural, “el medio es el mensaje”, entonces parece que, en efecto, tenemos un problema. El propio Adorno, en un escrito a propósito de la televisión, sostenía que era “la situación misma” (es decir, la de ponerse a ver lo que se ofreciese en un monitor de televisión) la que idiotizaba.⁵ Desde estos puntos de vista radicales cabe pensar que los mensajes—basura serían más o menos consustanciales al medio. Sólo que, en ese caso, poco podríamos hacer al respecto.

5. «Prólogo a la televisión» (1953), en *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 68. Las *intervenciones* de Adorno sobre la televisión, con independencia de su lucidez, hasta cierto punto

III

En el conocido libro de James B. Twitchell, rebotante de sentido del humor, y del que he extraído la imagen o el nombre de *Vulgaria*, la cultura de masas es analizada en términos de una *Carnival Culture*.⁶ Por cierto, que el subtítulo, *The Trashing of Taste in America*, nos remite no tanto a una basura extrema o específica, cuanto a una atmósfera generalizada: la supuesta basura no se encontraría sólo en determinadas manifestaciones particularmente envilecidas del gusto popular, sino que se presentaría como una especie de tono general que todo lo impregna, con el que se hace necesario convivir, y que uno puede tomarse todo lo en serio que quiera, deplorarlo, criticarlo, o convertirlo en objeto de tronantes jeremiadas, al estilo de Adorno, sin que el resultado de tales denuestos se deje ver por ninguna parte.

Ahora bien, el objeto de la crítica de la cultura no puede ser sólo de orden teórico. Cuando la crítica no sirve para nada en el ámbito de la praxis colectiva, es mejor no complacerse indefinidamente en ella y pensar en la opción de cambiar de registro. Lo que sugiero es que podríamos no tanto *criticar* la basura cultural valiéndonos de lugares que se han hecho comunes, cuanto más bien *interpretarla*, aventurar algún sentido, sugerir alguna explicación que no nos resuelva el asunto, pero que nos permita cobrar fuerzas, o al menos ganar un poco de tiempo antes de que sea demasiado tarde. Y me parece que, a este respecto, una reflexión sobre sus vínculos con el humor puede resultar particularmente fecundo.

Lo que sucede es que tampoco nos vale refugiarnos en el cinismo, ni mucho menos caer en eso que Adorno, siguiendo a psicoanalistas de segunda generación, llamaba “identificación con el agresor”.⁷ Por otro lado, encontrar razones para el mal, comprender de alguna manera a esa gente que se nutre de lo abyecto, puede confundirse con encontrar un camino para, por así decir, redimir esa basura sin lle-

profética, reflejan no poco desconcierto. La idea de que la televisión “impediría la acostumbrada identificación con el héroe” a causa del “formato miniatura” que la determina, esto es, por el hecho de que “las personas que allí aparecen y hablan con voz humana *son enanos* [cursivas mías]”, de modo que, por diminutas, “no pueden ser tomadas en serio, en igual forma en que lo son los actores de cine”: esta idea tiene gracia. Obviamente, Adorno no podía sospechar que el futuro tecnológico iba a pertenecer a la miniatura. Por lo demás, eso de que uno no pueda tomarse “en serio” a unas figuras simplemente porque “son enanos”, no sólo es políticamente incorrecto, sino que va a favor de la idea de que las cosas que aparecen en la televisión “no pueden ser tomadas en serio” (sino en broma) (*ibidem.* p. 65.). En «La televisión como ideología» (1953) (*ibidem.*, pp. 75 ss.), como su propio título advierte, no añade nada nuevo al *Prólogo*. Ambos textos los escribió para la Hacker Foundation de Beverly Hills.

6. TWITCHELL, James B.: *Carnival Culture. The Trashing of Taste in America*, New York: Columbia University Press, 1992.

7. Cfr., por ejemplo, *Sociológica*, *op. cit.*, pp. 166, 198. La misma expresión, tomada de Anna Freud, se la aplicaría a Benjamin a propósito de su actitud de complacencia con la cultura de masas. Cfr. JARQUE, Vicente: *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992. p. 13.

gar a reciclarla. Tomársela a risa, entenderla como una especie de risa contenida, interpretarla en general en clave de humor, entraña un cierto riesgo: el de recaer en una especie de nueva teodicea.

Cuando se relaciona la cultura de masas con el carnaval, parece como si se la quisiera salvar a título de universo transgresor. A este propósito, como el propio Twitchell,⁸ uno piensa en las ideas de Bajtin y en su célebre libro sobre Rabelais y el mundo carnavalesco tardomedieval.⁹ De hecho, Bajtin ha sido recuperado en tiempos recientes como un precursor de los estudios de una cultura de masas fácilmente comparable, en alguno de sus aspectos, a los registros de una suerte de carnaval permanente y generalizado en donde las convenciones impuestas por los poderosos, junto con los más importantes valores éticos se tergiversan, se invierten, se convierten finalmente en objeto de mofa y se descomponen en una inacabable y un tanto fantasmagórica mascarada.

Lo que hay de discutible en este enfoque del problema es su carácter ahistórico y su ingenuidad. Para empezar, esa *cultura* de la que se habla cuando la rimamos con *basura* no tiene ya nada que ver, en principio, con aquello que ha venido estimándose justamente como “cultura popular”, esto es, una cultura tradicional más o menos espontánea, eventualmente transgresora o enfrentada a la cultura oficial.

Ha llovido mucho desde la época en que los románticos alemanes, a partir de Herder en realidad, empezaron a reconocer el carácter peculiar, particular, concreto, auténtico, genuino, *genial* en suma, de las diferentes culturas de los muchos pueblos, frente a la abstracción de una cultura universal, pero *única*, orientada por la idea de progreso. Ellos preconizaban una “nueva mitología”, pero no la imaginaban en forma de tecnología de la comunicación de masas, como se la encontró Adorno en los años treinta del siglo pasado, o como nos la encontramos nosotros ahora. En este nuevo contexto ha quedado bastante claro que la cultura de masas tiene poco de espontáneo y mucho de dirigido por la industria, y sobre todo se ha hecho evidente lo poco que aporta en materia de transgresión de la cultura oficial, aunque no sea sino

8. O como muchos otros teóricos de la cultura contemporánea. Cfr., por ejemplo, CONNOR, Steven: *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. pp. 203 ss.; DOCKER, John: *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. pp. 172 ss.

9. BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1974; cfr. igualmente BUBNOVA, Tatiana (ed.): *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthropos, 2000. Por lo demás, puede ser significativo que Maria Moog-Grünwald, en «'Pour ce que rire est le propre de l'homme': Zu einer Anthropologie des Lachens in der französischen Renaissance», en FIETZ, L., FICHTE, J.O., LUWDIG, H.-W. (eds.): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, Tübingen: Niemeyer, 1996, hable de lo cómico en Rabelais sin citar a Bajtin, ni para bien ni para mal. Milan Kundera nos da otra pista sobre la eventual lejanía del mundo rabelaisiano: “Para Rabelais, la alegría y lo cómico todavía eran la misma cosa”; hoy ya no (cfr. *L'art du roman*, París: Gallimard, 1986. p. 177).

por la evidencia de que es ella justamente la que ha ocupado el lugar de la cultura oficial, mientras que ésta ha quedado reducida a los *ghettos* académicos.

Mi modesta hipótesis es que, si queremos explicarnos, si tratamos de comprender qué es lo que pasa en este universo de cultura masiva y finalmente postburguesa, una cultura en donde incluso los hombres y mujeres cultos o sabios –salvo contumaces, y no por ello menos admirables excepciones– no tienen más remedio que convivir con y hacerse cargo de lo que pasa por la televisión, y si nos proponemos hacerlo a través de categorías relacionadas con el humor o con la risa, como es el caso de la metáfora del carnaval, no sólo tendremos que hilar más fino, sino tal vez, a título propedéutico, reconsiderar algunos trazos gruesos, como los que nos espetaba Adorno en sus tiempos, que no eran mucho mejores que los nuestros, pero que ya dejaban entrever algunas de las cosas que todavía hoy debemos confrontar.

IV

He mencionado varias veces a Adorno, y ahora quisiera ocuparme de él. De hecho, quisiera ocuparme de él personalmente, es decir, de su persona, y no sólo como gran filósofo (yo creo, en verdad, que ha sido uno de los mejores del siglo XX), sino como caso de intelectual convertido en figura cómica, como podría serlo cualquier otro intelectual en tiempos de barbarie, y como, dicho sea de paso, ya lo fue el primero de todos, Tales de Mileto, de quien se sabe que se rió con ganas una humilde y sencilla muchacha tracia que, según la leyenda transmitida por Platón (y rescatada por Hans Blumenberg),¹⁰ le vio una noche caer en un pozo por dedicarse a caminar por el mundo terrestre mirando las estrellas.

Y también creo que resulta particularmente interesante a propósito del antes comentado asunto de la *basura*. En un texto sobre el jazz en donde, como casi siempre en estos casos, se dejaba llevar por la más injusta e irreflexiva de las crueldades, del aficionado a esa clase de música *ligera* –tan decisiva para entender la música popular y el humor del siglo XX–, y como metiéndose en su presuntamente destartalada cabeza, le atribuía este pensamiento: “yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo”.¹¹ En otros pasajes o lugares identifica a los cantantes de jazz con los *castratti*, y a los abyectos oyentes y danzantes, también eunucoides en lo fundamental, los viene a comparar con insectos –*jitterbugs*, se decía por entonces– que se contorsionan espasmódicamente como tristes víctimas del baile de San Vito.¹²

10. BLUMENBERG, Hans: *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*, Valencia: Pre-textos, 2000.

11. «Moda sin tiempo. Sobre el jazz» (1953), en *Prismas*, Barcelona: Ariel, 1962.

Esa visión sadomasoquista de la cultura de masas como un universo presidido por una patológica regresión es la que le hace pensar a uno en la posibilidad de asociarla, al menos, al humor y a la risa, en donde tantos sabios han visto esperanzadores signos de inteligencia. Lo que sucede es que uno no sabe si atribuir la risa o el humor al que bailaba y se divertía con la desenfadada música que las *jazzbands* interpretaban en el Savoy,¹³ o si tomarse a risa la implacabilidad del intelectual que desprecia la música *ligera*, en cuanto que enemiga mortal de la llamada música *seria*, porque él mismo—haciendo uso legítimo del “privilegio de la experiencia—”¹⁴ tuvo en su momento la oportunidad de familiarizarse con la música *verdadera* educándose como hijo de un acomodado comerciante de vinos, conviviendo con su madre María y con su tía Agathe, la una competente pianista, la otra soprano profesional, y tocando de pequeño transcripciones de piezas de Brahms para piano a cuatro manos.¹⁵

Pero, volviendo a la *basura*, fue también él quien sostuvo en su *Dialéctica negativa*, que, *después de Auschwitz*, “toda la cultura, junto con la crítica contra ella, es basura [Müll]”¹⁶ Literalmente. Así pues, la *basura* estaría por todas partes. De modo que, si nos tomamos sus palabras en serio, deberíamos reconocer que nuestro problema se torna enormemente complejo: por un lado, la televisión puede llegar a ser a veces *televisión*

12. *Ibidem.*, pp. 136 ss. En general, las ideas de Adorno sobre el jazz pueden considerarse entre lo más asombroso, por carente de matices, de su refinadísimo pensamiento. Tienen que ver con una cierta obcecación derivada de su hostilidad a toda “música ligera” en cuanto que forma musical de la “disipación” cultural de las masas, que Benjamin había defendido, pensando en Brecht y en otras pocas quimeras, como algo con lo que había que contar desde el punto de vista de la revolución. La obsesión de Adorno con el jazz en cuanto que epítome de la regresión de la cultura se manifestó ya en su escrito “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” (*Disonancias*, Madrid: Rialp, 1966), que no era sino su “réplica” (de 1938) a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin. En «On Popular Music» (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 1941, 1) insistiría, como siempre, en la condición de *insecto* (*jitterbug*) de los amantes de la música popular. En «Über Jazz», de 1936 (*Moments musicaux*, en *Gesammelte Schriften* 17, Frankfurt: Suhrkamp, 1982) ya se había manifestado en los mismos términos; en cierto pasaje (*ibidem.* p. 97) relacionaba al “sujeto del jazz” con la figura del “clown”, pero sin que ello, al parecer, le hiciera ninguna gracia. Adorno vinculaba el jazz (sin mucho conocimiento de causa) no sólo con la música popular en general (incluso con el pasodoble *Valencia*, del maestro Padilla, de 1925, por tratarse de una “marcha”, *ibidem.* p. 76), sino con los notables esfuerzos de Kurt Weill, por ejemplo, por aproximar una música histórica y políticamente autoconsciente a las capacidades de un público ineducado.

13. Pero “quién se divierte aún, en realidad, en un local de diversión”, se preguntaba Adorno en 1935, citando a Aldous Huxley (*Disonancias*, op. cit., p. 19). La respuesta era entonces y sigue siendo: muchísima gente. Al menos, gente que en un momento dado ha optado por divertirse sin ocuparse de mirar la televisión.

14. Cfr. *Dialéctica negativa* [1966], Madrid: Taurus, 1975. pp. 48 ss.

15. Cfr. «A cuatro manos, una vez más», en *Impromptus* [1968], Barcelona: Laia, 1985. Acerca de las contradicciones de la autocaracterización de Adorno en cuanto que “hombre de espíritu”, cfr. JARQUE, Vicente, «El ‘hombre de espíritu’ y su sombra. Un comentario sobre Adorno», en ANDERSEN, K., JIRKU, B.E. y RAPOSO, B. (eds.): *Ilustración y modernidad. La crítica de la modernidad en la literatura alemana*, Valencia: Departamento de Filología inglesa y alemana, Universitat de València, 1995.

16. *Dialéctica negativa*, op. cit., p. 367.

basura, pero, por otro lado, resulta que toda la cultura de masas –incluso el jazz, que no se halla precisamente entre lo peor– cabría entenderla igualmente bajo la categoría de *basura* y, para terminar de complicar el panorama, se nos sugiere que también la “alta cultura”, e incluso “la crítica contra ella” son, al fin y al cabo, *basura*.

Así pues, basura por aquí, basura por allá. En estas condiciones, casi mejor reír por no llorar. Y es este el punto de vista desde el que me parece interesante evocar una irreplicable escena cómica que tuvo lugar en California, en Malibú, junto a una la playa próxima a Los Ángeles, un enclave exclusivo, de acceso restringido, en el contexto de una fiesta en casa de Charles Chaplin a la que había acudido Adorno. En realidad, no era la primera vez que el filósofo atendía a una invitación del célebre cómico. Ya en 1947 había asistido a una presentación privada de *Monsieur Verdoux* en donde al parecer, después de la cena, el propio Adorno tuvo a bien interpretar unas transcripciones para piano de obras de Verdi, Wagner y Mozart, “mientras –declara su biógrafo Stefan Müller–Doohm– Chaplin le acompañaba haciendo unas parodias”.¹⁷ Esto no debió de molestar demasiado a Adorno, puesto que siguió viéndose con el cineasta y siguió siendo invitado a fiestas como aquella de la que hablo.

De esa fiesta recordaría Adorno años después, en un escrito sobre Chaplin, el momento de una despedida. A la reunión había sido invitado también el actor Harold Russell, por entonces conocido por su intervención en la exitosa película *Los mejores años de nuestra vida*, en la que interpretaba a un veterano de la Segunda Guerra Mundial mutilado de una de sus manos. Cito la narración de aquel episodio escrita por el propio Adorno: “Uno de los invitados se despidió más temprano, hallándose Chaplin a mi lado. A diferencia de este, le tendí la mano distraídamente y la retiré de inmediato casi con brusquedad”.¹⁸ En efecto, el actor no podía responder sin más a su gesto, puesto que carecía de mano y, en su lugar, lo que llevaba puesto era algo que Adorno describe con elegancia, pero un tanto eufemísticamente, como “un aparato de hierro” (que no era sino un garfio, aunque practicable: en aquellos tiempos la tecnología médica no daba para más). De modo que, cuando Adorno percibió el inesperado “aparato” con el que debía sellar su amistosa despedida, parece ser que el filósofo retiró de golpe su mano instintivamente, horrorizado: “Cuando fui a estrechar su diestra y él respondió con la suya a mi saludo, me asusté enormemente, pero me di cuenta de inmediato que no debía mostrarlo en modo alguno al mutilado, de manera que, en una fracción de segundo, cambié mi rostro de espanto

17. MÜLLER–DOOHM, Stefan: *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno. Una biografía intelectual*, Barcelona: Herder, 2003. pp. 467 ss.

18. «Dos veces Chaplin», en Valencia: *Archivos de la Filmoteca*, 34, febrero 2000, p. 66.

por una mueca de compromiso, que debía de ser mucho más espantosa todavía. Apenas se hubo alejado el actor, ya estaba Chaplin reproduciendo la escena. Tan próxima se encuentra toda risa del horror; ese horror que suscita y que sólo en esa cercanía adquiere su legitimidad y su poder de salvación”.¹⁹ Y puede que este punto tuviera toda la razón.

Hay que decir que Adorno relataba esta escena con cierto orgullo. Y la verdad es que nada tiene de extraño: “él (Chaplin) me ha imitado; seguramente soy uno de los pocos intelectuales a los que les ha sucedido”; se trataba de “un privilegio” que el famoso cómico le concedió, según dice, “sin merecerlo en absoluto”.²⁰ Aunque yo creo que, de alguna manera, el filósofo sí se lo tenía merecido, incluso bien merecido. De hecho, este recuerdo tardío lo presentaba como una especie de pequeño regalo testimonial o de cariñosa felicitación con ocasión del septuagésimo aniversario de Chaplin.

Así pues, y en todo caso, ¿qué tenemos? Tenemos el encuentro de un filósofo con un cómico. O mejor, de un filósofo, un cómico triunfador en Hollywood y un mutilado real, de guerra, en una fiesta en Malibú, junto al Pacífico. El filósofo era realmente un filósofo extraordinario que, según describiría su propia situación por aquellos años –en las *Minima moralia*–, vivía una “vida mutilada”. Un filósofo alemán enormemente serio que por entonces se hallaba en la soleada y para él exótica California, por fin bien instalado, como un burgués cualquiera, como le había asegurado su amigo Horkheimer que estaría, aunque en el exilio. Un auténtico “hombre de espíritu”, un intelectual muy bien cultivado (“como una plantita”, como decía de sí mismo en una observación, por cierto, de un tenor autocrítico bastante encomiable aprendido *malgré lui* en los Estados Unidos) y que finalmente, por culpa de las lamentables circunstancias que desencadenaron el triunfo de Hitler (esa especie de clown también caricaturizado por Chaplin en *El gran dictador*), se había visto en la obligación de *trasplantarse* a América y de colaborar allí con unos académicos positivistas con los que poco tenía que ver, uno de los cuales le fue a espetar una frase que jamás olvidaría: “No está usted aquí para pensar, sino para investigar”.²¹ El pensador Adorno quedó un tanto consternado, y quizá tan horrorizado como ante aquel siniestro (pero diestro) “aparato de hierro” que el actor Harold Russell le ofrecía como única respuesta posible a su imposible apretón de manos: un *auténtico* mutilado al que no podía estrechar su mano ese *mutilado* un tanto metafórico que era Adorno.

19. *Ibidem*, pp. 66–67.

20. *Ibidem*, p. 66.

21. Cfr. JARQUE, Vicente: «El hombre de espíritu y su sombra», *op. cit.*

V

En el fondo, esta revisión adorniana de la figura de Chaplin es la que realmente ha constituido mi punto de partida a la hora de pergeñar este comentario. La he recordado porque se relaciona directamente con nuestro tema del humor en el mundo contemporáneo. Baste pensar en *Tiempos modernos*, y en lo mucho que parece ilustrar esa célebre consideración de la risa que debemos a Bergson, cuando situaba su origen en el contraste entre lo vivo y lo mecánico.²²

Pero lo que más me interesa en este punto es presentar la muy distinta manera en que Adorno y Benjamin interpretaban la risa del público ante las películas de Chaplin. En su célebre ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin comparaba la actitud de la masa, que de “reaccionaria” frente, por ejemplo, a un Picasso, se tornaría “progresista” frente a un Chaplin.²³ Benjamin inscribía el cine de Chaplin en el contexto del *Groteskfilm* americano, que valoraba como un subgénero del *Tendenzkunst* revolucionario. En efecto, también al cine cómico americano le sería inherente una “tendencia”; concretamente, escribía Benjamin, “su punta se dirige contra la técnica”, y añadía: “es cómico precisamente porque la risa que despierta se mece sobre el abismo del terror”. La masa se reiría así del carácter aplastante de una “técnica desencadenada”, y lo haría, además, en una actitud “progresista”.²⁴ Más aún, escribe Benjamin: “Chaplin se ha dirigido en sus películas al afecto a la vez más internacional y revolucionario de las masas: la risa”.²⁵

A este respecto, no deja de ser curioso algo que el propio Benjamin reconocería en el contexto de sus raras experiencias con el universo revolucionario, a saber, que la recepción del cine cómico americano en la joven Unión Soviética se había saldado

22. Adorno se ocupó en cierto momento de *Le rire*, en su estudio sobre Husserl escrito entre 1934 y 1937 en Oxford (*Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. pp. 62 ss. Allí criticaba a Bergson su hipostatización de la intuición como instancia opuesta a la mecanizada rigidez de los conceptos y del “carácter”. Adorno entendía la intuición, en cuanto que elemento de lo cómico, como una forma de “resistencia contra el control social”. “Las denominadas ocurrencias”, añade, no son tan irracionales como el positivismo lamenta o Bergson celebra, sino que, en la medida en que “no participan en el trabajo manipulativo del conocimiento guiado por el yo, sino que recuerdan de una manera pasiva y espontánea aquellos elementos que significan una mera irritación para el pensamiento ordenador, son de hecho, ‘extrañas al yo’” (*ibidem*. p. 63). Es obvio que Adorno está vinculando la *ocurrencia intuitiva* (como instancia de lo cómico y del arte) a la “la experiencia en sentido enfático”, esto es, a la “experiencia irreglamentada”, erigida sobre la actitud “pasiva y espontánea” de la mimesis (cfr. infra, nota 34, así como el apartado VI).

23. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1935), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973. p. 44.

24. Cfr. «Erwiderung an Oskar A. H. Schmitz», en *Gesammelte Schriften*, II, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. pp. 751–5.

25. «Chaplin. Una mirada retrospectiva» (1929), en *Archivos de la Filmoteca*, op. cit., p. 61. En otro lugar, dicho sea de paso, Benjamin reconoció en Chaplin (en 1939) una “clave” para interpretar a Kafka, en quien había visto “el lado cómico de la teología judía” (*Gesammelte Schriften*, II, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. pp. 1198 y 1183).

con “un totalmente manifiesto fracaso”²⁶ Si bien se mira, esta constatación complica un poco las cosas. Puesto que Benjamin parece interpretar el hecho como un resultado de la incapacidad de los revolucionarios rusos para tomarse a risa la técnica, que para ellos era todavía un mundo a conquistar, la promesa de un fundamento sobre el que sustentar el avance del socialismo, y no una realidad evidente y opresiva, como se percibía desde ciertos ámbitos en Occidente.

Entretanto, Adorno se hallaba empeñado en alertar a su amigo Benjamin sobre los efectos devastadores de su recepción del nefasto modelo brechtiano, y le decía en una carta sobre *La obra de arte*, que tan mal le sentó, que la risa del público ante una película de Chaplin no sería revolucionaria en absoluto, ni siquiera progresista, sino más bien “sádica”.²⁷ Con lo cual llegamos al centro de nuestra reflexión, al nudo que deberíamos desenredar para llegar a un desenlace.

Para ello sugiero que volvamos al texto de Adorno sobre Chaplin. En realidad, y como se nos indica en el título, *Dos veces Chaplin*, se trata de un escrito doble. La primera parte, *Kierkegaard profético*, fue redactada en 1930. En ella, Adorno tomaba como punto de partida una imagen kierkegaardiana en la que aparece el cómico Beckmann seguido por un alegre grupo de niños sin hogar, como prefiguración del tipo chaplinesco, una figura sin patria que “viene yéndose”, como un “lento meteorito que vaga por el mundo”.²⁸

La segunda parte, *En Malibú*, en donde se nos relata la anécdota con el mutilado, la escribió Adorno ya en 1964. Aquí se nos presenta a Chaplin bajo la imagen del clown, es decir, la de un cómico para niños, una figura próxima a la fantasmagoría circense en donde el ser humano se nos ofrece, como decía Benjamin, como “huésped del reino animal”.²⁹ Con ello se vincula su caracterización como una apariencia cuya expresión “advierde de su vivacidad llena de fuerza con la repentina presencia de ánimo

26. «Sobre la posición del arte cinematográfico ruso» (1927), en *Gesammelte Schriften*, II, op. cit., pp. 747–51. Lejos de reír, cuenta Benjamin, los espectadores rusos “lloraban”, por ejemplo, a la vista de Chaplin convertido en peregrino (obviamente, en *El peregrino*, 1925). En ese contexto, por lo demás, no había lugar ni para la comedia, ni para el drama, ni para el drama trágico. Sólo para el más inmediato “naturalismo”. Los problemas tenían que ver con la vida campesina: con el analfabetismo generalizado y con cuestiones tan básicas como la electrificación de la aldea («Russische Romane» (1929), en *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, pp. 159 ss.).

27. ADORNO, Th. W./BENJAMIN, W.: *Correspondencia (1928–1940)*, Madrid: Trotta, 1998, p. 136. En este componente sádico de la risa del público insistiría en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944–1947), Madrid: Trotta, p. 183: “la cantidad de la diversión organizada se convierte en la calidad de la crueldad organizada”. Por mi parte, preferiría pensar que los espectadores cinematográficos no son todos unos sádicos inhumanos, sino gente corriente en busca de espectáculo y que, en general, no sabe tocar el piano.

28. «Dos veces Chaplin», op. cit., p. 63.

29. Cfr. «Ramón Gómez de la Serna, *Le Cirque*», en *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, pp. 70–72. En la *Teoría estética* (1970), Madrid: Taurus, 1980, Adorno se hace eco de estas sugerencias en

propia del animal de presa listo para el salto”; pues “sólo a través de lo animalesco podía la infancia temprana mantenerse a salvo en la vida adulta”. En efecto, escribe, “hay algo en el Chaplin empírico que le hace ser como si no fuera víctima, sino que la buscase para saltar sobre ella y destrozarla: como algo amenazante. Bien podría uno pensar que con ello se encuentra relacionada su dimensión abismal, que es precisamente, más que su género, lo que hace al perfecto clown: como si él proyectase en el mundo circundante su condición violenta y dominadora, y sólo a través de esta proyección de la propia culpabilidad estableciese aquella inocencia que le confiere mayor violencia de la que tiene toda violencia. Un tigre imperial como vegetariano”, alguien que sólo conjura el mal para la infancia después de haberlo destruido en su propia imagen.³⁰

Así pues, Chaplin como clown infantil, pero también como figura amenazante, como animal al acecho, que al menor descuido imita al desconcertado intelectual con su característica e implacable maestría y, sencillamente, se ríe de él, le convierte en figura cómica. No es difícil asociar la risa “sádica” de las masas con la incomodidad de un Adorno viéndose imitado –y en cierta medida ridiculizado– por aquel “malabarista”, “Rastelli de la mímica”. El público que se riera *con* una película de Chaplin podría estar, de algún modo, en el fondo, riéndose también *del* filósofo (como la anónima muchacha tracia a la vista del batacazo del sabio Tales de Mileto) y de todo lo que, aun sin mayores esperanzas, pudiese todavía representar.

En la *Dialéctica de la Ilustración*, escrita a principios de los años cuarenta, bajo el shock de la gran catástrofe civilizatoria, Adorno y Horkheimer pusieron un particular énfasis en desacreditar la cultura de masas, a la que ya se referían con el nombre de “industria cultural”, en cuanto que un ámbito insalvable ni siquiera como dominio del desenfado y del humor. En la medida en que el placer que acaso propiciaría, precisamente en ese estado de “dispersión” o distracción, de diversión en definitiva, que Benjamin tanto había valorado, no sería sino un falso placer “no sublimado”, de tal modo que se habría convertido en un placer “puramente masoquista”, todo rastro de humor, y más aún toda manifestación de la risa, no sería sino una “estafa respecto a la felicidad”.³¹ “El triunfo sobre lo bello es cumplido por el *humor*, por el placer que

unas frases significativas: “por su elemento bufonesco, el arte recuerda, y es un consuelo, la prehistoria en un mundo habitado sólo por animales. Los monos en el zoo realizan en común actos que se asemejan a los de los payasos. El acuerdo espontáneo de los niños con los payasos es el mismo que con el arte [...]. El género humano no ha podido eliminar tan completamente su semejanza con los animales que no pueda reconocerla palmariamente y llenarse de felicidad por ello; el lenguaje de los niños pequeños parece el mismo que el de los animales. Esa semejanza del payaso con el animal prende la chispa de la semejanza humana de los monos: la constelación animal/loco/payaso es un estrato fundamental del arte” (p. 161).

30. *Ibidem*, pp. 64 ss.

31. Para esta y las siguientes referencias, cfr. *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, pp. 184 ss.

se experimenta ante la vista de cada privación lograda. Se ríe del hecho de que no hay nada de que reírse”. La risa de las masas no es la “risa serena”, sublimada, la cual sería “como el eco de la liberación respecto al poder”, sino una risa “terrible” que “vence al miedo alineándose con las fuerzas que hay que temer”. Lejos de poseer ningún carácter transgresor, sería “el eco del poder como fuerza ineluctable”. “Lo colectivo de los que ríen es la parodia de la humanidad”; “lo diabólico en esa risa falsa –añaden Adorno y Horkheimer, pero sobre todo Adorno– radica justamente en el hecho de que ella parodia eficazmente incluso lo mejor: la reconciliación”. Y no olvidemos que “reírse de algo es simplemente burlarse”.

Así pues, ya podemos hacernos una ligera idea de dónde le dolía a Adorno. Pero eso es porque no nos cuesta mucho imaginar lo que había de contradictorio en sus inopinadas experiencias con Chaplin, tanto en Malibú como en el cine en general. El problema estribaba en que la reconciliación, que Adorno había convertido en utopía, signo de lo racionalmente imposible y “cubierta de negro”,³² podía convertirse además en objeto de mofa: la risa franca, de no ser intelectual y autoconsciente, negativa y dialéctica (pero entonces no sería franca), no podía sino presentarse como una forma de cruel escarnecimiento de un espíritu en horas bajas.

Para Adorno, que negaba la posibilidad de un arte “alegre” en esta época tenebrosa, la única forma de humor aceptable sería la que veía fragmentariamente ejemplificada en Beckett, allí donde, en efecto, la risa se toca con el horror, en forma de una “risa sofocada” por la amarga contemplación de la tragedia, como una “autocrítica de lo cómico” en donde la risa se ríe de lo cómico mismo y de su positiva imposibilidad.³³ Sólo en este contexto, cabe pensar, reconocería Adorno un lugar para aquello que Jean Paul llamaba “lo sublime invertido”. Entretanto, la llamada masiva a la diversión no sería sino una feroz manifestación sadomasoquista y regresiva, un retorno a etapas anteriores a la cristalización del sujeto autónomo y, por tanto, una recaída en los estratos inferiores de lo animalesco. Un auténtico desastre, por tanto, por mucho que ése fuera también el mundo de Chaplin.

VI

Llegado el momento de atar cabos, me gustaría llamar la atención sobre la manera en que todos estos motivos a los que me he referido convergen en cierto punto. Hablo ahora del concepto de *mímesis* como aquella instancia que, de algún modo, po-

32. *Teoría estética*, op. cit., p. 180.

33. Cfr. «Ist die Kunst heiter?» (1967) y «Versuch, das Endspiel zu verstehen» (1961), ambos en *Noten zur Literatur*, Frankfurt: Suhrkamp, 1981, passim.

dría subyacer a las perplejidades adornianas a propósito del humor. La figura del clown, determinada por su habilidad para el mimo, evoca el mundo de la infancia. El mundo de la infancia, por su parte, evoca los orígenes presubjetivos de la experiencia, el lugar de aquella “experiencia no reglamentada” que tanto valoraba Adorno³⁴ y con la que el arte –en cuanto que expresión de la dialéctica entre racionalidad y mimesis, entre identidad y diferencia, entre concepto e imagen, entre dominio del sujeto y entrega a lo otro del sujeto– quisiera reconciliarse.³⁵ La mimesis representa, por así decir, el espacio de la resistencia de la materia frente a la presión dominadora del espíritu que se pretende carente de límites. En la medida en que se vincula con el humor, por un lado, y con la complacencia de las masas en la disipación, podría interpretarse como pieza clave de la esencia profundamente cómica de la “industria cultural”, en donde el sujeto, ciertamente, tiende a relajarse y a *regresar* de uno u otro modo a momentos de experiencia menos “reglamentada” por la racionalidad autónoma.

Ese mundo no es, desde luego, inocente. Ya Baudelaire, cuando hablaba de la risa infantil, la veía como la risa de unos “Satanes en ciernes”.³⁶ Desde el punto de vista de Adorno, la cultura de masas no sería auténticamente infantil y “no reglamentada”, sino más bien pueril y patológicamente regresiva. Lo que representa es el imperio de una mimesis pervertida en donde todos los procesos con ella relacionados, todos los inmemoriales mecanismos de identificación, los que (como señaló en su momento Aristóteles) hacen posible la experiencia originaria de lo otro como uno, esto es, la experiencia del reconocimiento, del parecido, de lo verosímil, de la compasión, de la catarsis, del juego y de la risa, todos esos elementos que forman parte del arte tanto como de la experiencia infantil, y que tan drásticamente han sido combatidos por las vanguardias en general y por los modelos de arte autónomo a los que Adorno quiso atenerse hasta el final, habrían cobrado una segunda vida tan fantasmagórica como rigurosamente planificada por una industria de la diversión, ella misma producto de una racionalidad reducida a tecnología pseudocultural. En ese marco, no sólo

34. La fórmula “experiencia no reglamentada” la utilizó numerosas veces, y a ella se refería muchas otras de manera implícita. Sus orígenes podemos rastrearlos en Benjamin (cosa que nos llevaría demasiado lejos). En todo caso, a título de ejemplo, y en la medida en que Adorno se obstinaba en aproximar a los seguidores del positivismo lógico a los aficionados al jazz (i.e. víctimas de la “industria cultural”) y viceversa, aquí pueden valer nos sus observaciones introductorias en ADORNO, Th. W. y otros: *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona: Grijalbo, 1973. pp. 69–70, en donde contraponen la “experiencia reglamentada” (sometida a reglas intencionales, pragmáticas, subjetivas) del positivismo cientificista a la “irreglamentada” (abierta a la “experiencia específica de la cosa”, del objeto). Es asombroso que Adorno se empeñase en exigir a la ciencia aquella misma “experiencia no reglamentada” que suponía auténtica: la propia del arte o de los niños.

35. Esta dialéctica, subyacente a todo el pensamiento estético de Adorno, es la que funciona también como hilo conductor (aun cuando en forma de “parataxis”) de la *Teoría estética*, *op. cit.*, cfr. en especial las pp. 76 ss.

36. *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Antonio Machado, 2001. p. 100.

sería falso el humor, sino regresiva la risa y represiva la diversión en general. Puesto que “divertirse es estar de acuerdo”. Y ¿cómo *estar de acuerdo* sin hundirse sin más en la culpa sin esperanza de redención?

Pero hay otra manera de ver las cosas. En su famoso texto de 1933 sobre *Experiencia y pobreza*, Benjamin hablaba del sujeto del presente como una especie de “criatura” casi recién nacida, pobre en experiencia, y cuyo mundo soñado, decía, venía a ser como aquel en el que vivía el ratón Mickey: el propio de “una existencia llena de prodigios”.³⁷ Es interesante recordar, por cierto, que en la primera versión del ensayo sobre *La obra de arte*, el apartado que sigue al antes citado en donde hablaba de Chaplin se titulaba “Micky–Maus”, el cual aparecía como “figura del sueño colectivo”.³⁸

Es obvio que, a diferencia de Adorno, Benjamin se esforzaba en “rescatar” pese a todo ese universo *prodigioso* de la cultura de la distracción de masas y apreciar en sus risas algo más que una burla diabólica o una feroz regresión. La nueva barbarie en que las masas se refocilan a su manera no sería sino el crisol de un sujeto, desde luego, totalmente distinto de aquel “hombre de espíritu” que todavía constituía para Adorno el modelo de sujeto de la cultura. “Las masas buscan disipación”, no instrucción, escribió Benjamin.³⁹ Imaginar al sujeto cultural postrevolucionario según el modelo de la *Bildung* humboldtiana, pretender inundar el planeta de *goethes* (o de *adornos*) tal vez no sería buena idea, aun en el caso que fuese posible. De modo que, en lo que concierne al sujeto masivo de nuestro mundo contemporáneo, el tema ni se plantea. Las masas resisten al espíritu históricamente sublimado, pero no por ello más inocente, desde las improvisadas trincheras de “lo sublime invertido”. A su manera, proclaman los derechos del cuerpo, de la distensión, de la broma, muchas veces, ciertamente, a través de la banalidad y de la crueldad, a las que ni la filosofía ni el arte han sido nunca ajenos. El adusto intelectual que teme que en el fondo estén divirtiéndose a costa suya, es decir, a costa del fracaso de unos ideales culturales tal vez irrenunciables, pero que él mismo ha reconocido utópicos, se hace víctima de una *seriedad animal* que a veces no es sino una mueca del espíritu.

37. *Discursos interrumpidos I*, op. cit., pp. 167 ss. No es casual que Adorno y Horkheimer, desde su visión sadomasoquista de la cultura de masas, prefirieran remitirnos al Pato Donald (*Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 183). Por su parte, Benjamin llegó a vincular a Disney con el surrealismo (*Das Passagen–Werk, Gesammelte Schriften*, V, Frankfurt: Suhrkamp, 1983. p. 501).

38. *Gesammelte Schriften*, I, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. pp. 460–2.

39. “La masa no desea ser ‘instruida’. No puede acoger en sí el saber sino con el pequeño shock que se clava en el interior de lo vivido. Su cultura es una serie de catástrofes que le sorprenden, en las ferias y los parques de atracciones, en carpas deslucidas (...) o en la pista de circo donde se enlaza, con el primer león que consigue ver, la imagen imborrable del domador que mete el puño en sus fauces”: «Jahrmarkt des Essens» [1928], en *Gesammelte Schriften*, IV, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. p. 528. La sugerencia parece bastante elocuente.

Entendida como exposición de la nueva comedia humana, la cultura de masas responde a una forma de saber determinada por las nuevas tecnologías. En este contexto, como sospechaba Benjamin, el viejo sujeto autónomo de la *Bildung* tiende a comportarse —o tal vez a comportarse *también*— como un niño desorientado, una “criatura” heterónoma incapaz de dominar el cada vez más complejo entorno, en transformación permanente, en el que ha de sobrevivir. En la misma medida en que los medios de comunicación ganan en interactividad y se globalizan, la recepción se hace pasiva y se aproxima a las formas miméticas de la experiencia, en donde la identidad conceptual en que se fundaba el sujeto tradicional de la cultura, el “espíritu”, se ve obligada a negociar con otros modelos de saber más fugaces, concretos y flexibles (y, por cierto, más propicios al humor), mientras, por otro lado, en sus dimensiones más estrictas queda recluida en ámbitos cada vez más específicos.⁴⁰ Y allí seguirán, probablemente, durante mucho tiempo. Entretanto, como escribía Benjamin, “la humanidad se prepara para sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto”.⁴¹

Qué esperanzadas y qué optimistas, pero también qué ilusorias nos parecen estas frases a quienes vivimos a comienzos del siglo XXI. Más o menos en los días en que Benjamin las escribía, ya en el exilio, su viejo amigo Adorno se dedicaba, todavía en Frankfurt, a una tarea en verdad sorprendente: nada menos que a la composición de una opereta [Singspiel], y ello entre noviembre de 1932 y agosto de 1933, es decir, en plena irrupción del Tercer Reich (¡malos tiempos para la opereta!). Se trataba de una pieza, que quedaría inconclusa, basada en una novela del humorista Mark Twain. Me refiero a *Der Schatz der Indianer Joe* [El tesoro del indio Joe], compuesta en torno a las aventuras del joven Tom Sawyer. Sírvanos el recuerdo de esta extravagante humorada para concluir el presente comentario en la actitud de perplejidad que nuestro tema merece.

40. En este punto puede valer la pena pensar, por ejemplo, en Kundera (*L'art du roman*, *op. cit.*). Él sabía que la novela tenía mucho que ver con el humor. Y también sabía que la técnica tiene mucho que ver con la infancia, y la infancia con la mimesis, la mimesis con la novela, y la novela con la alternativa al rigor filosófico. A eso se refería Richard Rorty en un ensayo en donde reflexionaba sobre “Heidegger, Kundera y Dickens” (en *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, Barcelona: Paidós, 1993. pp. 110 ss.). La experiencia humana, sugiere, no puede quedar reducida a las exigencias del filósofo (a este respecto, Rorty cita a Heidegger, pero también a Adorno y Horkheimer). El humor al que remite Kundera se vincula con la mimesis narrativa porque se asocia a lo concreto, la diversidad, el detalle y el accidente, frente a las pretensiones del teórico incapaz de redimirse de la abstracción y de su indiferencia respecto a la felicidad relativa (o diversión) de la gente.

41. «Experiencia y pobreza», *op. cit.*, p. 173.

