

*Escrituras de la inequivalencia.
Para una relectura de la «industria cultural»
en Theodor W. Adorno.
Writings of inequivalence.
Rereading the «culture industry» in Theodor W. Adorno.*

LUIS IGNACIO GARCÍA

Universidad de Córdoba / Conicet (Argentina)

recibido: 03.02.2017

aceptado: 27.03.2016

RESUMEN

El presente trabajo propone una relectura del concepto de «industria cultural» formulado inicialmente por Horkheimer y Adorno, a partir de otras intervenciones de Adorno. La hipótesis preliminar del trabajo afirma la incorrección de la interpretación usual que lo reduce a ser el concepto operativo de una jerarquización modernista de la cultura, y sostiene la necesidad de situarlo como la pieza clave de una dialéctica de la cultura de masas. Una vez despejado el equívoco modernista, y a partir de una lectura filosófica del mismo, sostenemos que el concepto ocupa un rol clave en el proyecto de una crítica general de la equivalencia de profundas implicancias en la actualidad. En ella se entrelazan la crítica de la mercancía y la crítica de la metafísica en mismo programa filosófico de profunda actualidad aún hoy. Por último, se postula al montaje como una de las formas privilegiadas de inscripción de la inequivalencia en la propia estructura de la industria cultural, transformándose así no sólo en un dispositivo estético sino en una forma eminente de interpretación materialista.

PALABRAS CLAVE

ADORNO, INDUSTRIA CULTURAL, EQUIVALENCIA, MERCANCÍA, IDENTIDAD, ESCRITURA, MONTAJE

ABSTRACT

This paper proposes a reinterpretation of the concept of «culture industry» initially formulated by Horkheimer and Adorno, paying special attention to other interventions of Adorno. The preliminary hypothesis states the incorrectness of the usual interpretation that reduces it to be the conceptual tool of a hierarchical modernist affirmation, and argues the need to place it as the centerpiece of a dialectic of mass culture. Once cleared the modernist misunderstanding, and from a philosophical reading of it, we argue that the concept plays a key role in the project of a general critique of the equivalence of profound implications today. In that project are intertwined the critique of commodity and the critique of metaphysics in a same philosophical frame, of deep actuality. Finally, the montage is postulated as one of the privileged forms of inscription of inequivalence in the structure of the cultural industry, thus becoming not only an aesthetic device but in an eminent form of materialistic interpretation.

KEY WORDS

ADORNO, CULTURE INDUSTRY, EQUIVALENCE, COMMODITY, IDENTITY, WRITING, MONTAGE

Les extrêmes me touchent.

A. Gide

I. INTRODUCCIÓN

EL VÉRTIGO COMO *INDEX VERI*

¿CÓMO ESCRIBIR SOBRE LA «INDUSTRIA CULTURAL»? ¿Cómo leer hoy el famoso capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno? ¿Desde dónde comenzar a desandar la compacta sedimentación de opiniones que se ha ido acumulando sobre él, que han ido condicionando nuestro acceso a él? ¿Se trata de reponer la historia de interpretaciones, de catalogar el cúmulo de malentendidos? ¿De mostrar afinidades y diferencias entre la época en que se escribió y la nuestra? Pero también, ¿cómo escribir sobre la industria cultural si nuestros propios hábitos de escritura se han moldeado conforme a múltiples prescripciones de uniformización, vengan ellas del mercado cultural estudiado por estos autores o de una academia convertida en reproductora de patrones de productividad cada vez más estandarizados? Y, aún, ¿desde qué lugar intentarlo cuando la propia teoría de la industria cultural se ha convertido ella misma en un artículo de lujo de la industria cultural que

buscaba criticar, cuando la neutralización general de la cultura ha llegado a niveles impensados por los amigos alemanes?

Conocemos el estribillo, el repetido veredicto: pesimismo civilizatorio, paranoia antitecnológica, mandarinato cultural, elitismo altomodernista, miopía antipopulista.¹ Pero antes de interrogar los diversos cargos que pesan sobre el famoso capítulo, resulta necesario señalar un presupuesto común a todos ellos, que acaso sea el principal malentendido acerca de este texto fundacional, a saber, haberlo interpretado como un abordaje *totalizante* del fenómeno de la industrialización de la cultura. Desde sus primeras líneas, el texto señalaba que los diversos componentes de la industria cultural no despliegan un «caos cultural» sino que más bien «constituyen un sistema» (Horkheimer y Adorno, 2001: 165), de modo que allí donde la crítica conservadora veía la *disgregación* de los valores tradicionales en la cultura de masas estos autores denunciaban la sistemática *concentración* y acorazamiento de una nueva lógica de dominio. Ya resulta curioso que se olvide que este «sistema» era afirmado en disputa con la reacción cultural y su falacia sobre la cultura de masas como efecto de la desagregación democrática, y que los propios frankfurtianos cayeran bajo el veredicto de conservadurismo cultural por invertir ese diagnóstico y señalar la existencia de formas sistemáticas de subordinación cultural. Pero el equívoco fundamental se plantea cuando se considera que hablar de «sistema» implica sostener una crítica globalizante, total y compacta, una suerte de «Gran Rechazo» de la cultura de masas. Esta es la imagen más recurrente que la historia de lecturas de este texto parece delinear. Una imagen que prepara la crítica de la industria cultural para su conversión en artículo de esa misma industria.

Sin embargo, el gesto de escritura de Horkheimer y Adorno era precisamente el inverso: no hay allí una crítica sistemática de la cultura industrial como complot de una banda de *gangsters*, sino, por el contrario, una crítica anti-sistémica, fragmentaria y ensayística, de la industria cultural como sistema. La diferencia resulta decisiva para la evaluación general de

¹ Los ejemplos de juicios sumarios abundan. Pueden mencionarse el de Carroll, 2002 o el de Barbero, 1987, de muy amplia influencia en todo el ámbito latinoamericano. El menoscabo hecho a su objeto de crítica, la teoría cultural de Horkheimer y Adorno, es sólo comparable al daño infligido al héroe cultural del populismo académico, Walter Benjamin, al ser mutilado en el mismo lecho de Procrusto de «apocalípticos vs. integrados» de la cultura de masas (y, sobre todo, críticos y partidarios del programa de los estudios culturales de los años ochenta).

la teoría de la industria cultural –si es que se trata de una «teoría»– y de los modos de escritura adecuados a ella. Implica tanto como poner «patas para arriba» la historia de sus interpretaciones. Como se sabe, el título original de *Dialéctica de la Ilustración*, el de la primera edición de 1944, fue *Fragmentos filosóficos*, clara definición escrituraria que a partir de la segunda edición de 1947 pasó al subtítulo del libro: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*.² Pensar la «dialéctica de la Ilustración» que nos ha llevado a los horrores del siglo XX implica interrogar también al pensamiento que la piensa: él no está eximido de atrocidad. Exculparlo, inmunizarlo ante la barbarie es la garantía más certera de la complicidad con lo peor. La «dialéctica de la Ilustración» reclama una filosofía en fragmentos, que no se sustrae a la destrucción del sentido, sino que la explora interrogativamente: estadio final de una «dialéctica» que viene a pagar el saldo de muerte de su pasado especulativo. En la misma dirección, la crítica de la industria cultural no podría asumir la mirada indignada de la alta cultura que condena a la miseria espiritual del presente como origen del totalitarismo. Por el contrario, ella toma nota de la crisis del concepto mismo de cultura, «alta», «popular» o la que fuese, y sabe que ya no hay ningún atalaya desde cuya privilegiada altura juzgar críticamente al presente. Ellos fueron destruidos en la guerra u ocupados por los industriales de la cultura (y convertidos, justamente, en centros de control de un «sistema» coercitivo). La crítica de la industria cultural exige un mirador singular, cada vez, una mirada de a pie en el terreno devastado. Ella merodea entre las ruinas de la cultura, e intenta coordinar de los fragmentos en nuevas configuraciones posibles. La escritura crítica de la industria cultural sólo puede ser coordinación paratáctica, singular-plural en cada caso, contra la hipotaxis subordinante de la industria cultural y su lógica jerárquica: «todo conocimiento fructífero tiene que echarse a fondo perdido en los objetos. El vértigo que da es *index veri*; el shock de lo abierto es la negatividad, su revelación necesaria dentro de lo seguro y siempre igual, falsa sólo para lo que es falso.» (Adorno, 1975: 40) Este legado, la exigencia de una escritura del vértigo ante el desfondamiento de la razón y la cultura, perdura más allá de los específicos contenidos de la crítica cultural de estos autores.

² Para una muy buena reconstrucción del surgimiento del libro, véase Wiggershaus, 2010, 380 ss.

El malentendido que pesa sobre el tópico de la «industria cultural» como dispositivo crítico es análogo al que desfigura al famoso «dictum» de Adorno sobre la barbarie de la poesía después de Auschwitz. En ambos casos se leyó una prohibición o una clausura allí donde se intentaba abrir una pregunta radical por las posibilidades de una civilización a la altura de su propia barbarie. Dicho de otro modo: nunca se planteó la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, sino la urgente necesidad de repensar su estatuto a la luz de la barbarie consumada; del mismo modo, jamás se sostuvo la pura negatividad de la cultura después de su industrialización, sino la exigencia de indagar sus condiciones y posibilidades tras el advenimiento del capitalismo monopolista. La «sentencia» de Adorno –tan citada y poco leída como el capítulo de la industria cultural– involucra, ya en su más famosa formulación, una auto-destitución que ponía en duda que se tratara efectivamente de una sentencia o juicio, y no más bien del derrumbe de toda certeza ética, de todo *dictum*, después de Auschwitz: «La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas.» (Adorno, 2008a: 25 –cursivas nuestras). Lo que convierte al arte en algo bárbaro es lo mismo que carcome a la crítica cultural que lo reconoce, es lo mismo que cuestiona los fundamentos normativos de su legitimidad. La crítica de la industria cultural participa de la crisis civilizatoria que diagnostica, y señala performativamente, en *pianissimo*, al vértigo como único parámetro de la justicia. No se instala en un lugar seguro, camina al borde del abismo. No puede ni quiere construir sistemas, escribe fragmentos filosóficos.

II. OBRA ABIERTA

Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos, en tanto que escritura colaborativa y fragmentaria, lejos de cerrarse sobre tesis definitivas, enlaza una polifonía de voces y se abre hacia otras intervenciones y textos, anteriores y posteriores a esta cristalización provisoria. Los testimonios sobre su génesis sostienen que cada una de sus partes se iniciaba en una primera escritura individual que era luego discutida, corregida, y muchas veces reelaborada entre ambos para dar lugar al capítulo final.³ «Secciones ente-

³ Véanse las aclaraciones de Sánchez, Juan José, «Introducción. Sentido y alcance de *Dialéctica de la Ilustración*, en Horkheimer y Adorno, 2001: 39 ss.

ras las dictamos los dos conjuntamente. La tensión entre ambos temperamentos intelectuales, que se unieron en la obra, es justamente su elemento vital.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 49). En el caso del ensayo sobre la industria cultural es importante tener en cuenta que inicialmente fue elaborado, en una primera versión que no se conserva, por Adorno. Él era quien más activamente se había ocupado de cuestiones de arte y cultura en el Instituto de Investigación Social dirigido por Horkheimer, y es en sus trabajos previos y posteriores donde encontraremos el más adecuado despliegue de las intuiciones del capítulo sobre industria cultural. El texto preliminar del capítulo fue sometido a una lectura y a una corrección por parte de ambos, y de aquí surgió el texto definitivo que pasó a formar parte de los *Fragmentos filosóficos*. Esta versión finalmente incluida en el libro, a su vez, recoge sólo la mitad, aproximadamente, del texto original de Adorno. De allí que tanto en la edición privada de 1944 como en la edición de 1947, el texto del capítulo concluye con una promesa de continuación (una nota final que aclara, simple y perentoria, «Continuará»), lo que revela la intención de los autores de integrar, en una edición posterior, el texto restante, o en todo caso una ulterior reelaboración del mismo. El trabajo conjunto sobre el libro, sin embargo, no continuó, y en la reedición alemana de 1969 (la tercera después de estar agotadas por muchos años las de 1944 y 1947) esta nota final fue consecuentemente eliminada.

Más allá de la suspensión del desarrollo del trabajo común, estas referencias confirman la idea del estado abierto, inconcluso, del libro en general y del capítulo sobre industria cultural en particular. Inducen a poner en relación este capítulo con el conjunto de trabajos previos y posteriores, fundamentalmente de Adorno, en torno al mismo problema. La traducción actualmente en curso de las obras completas de Adorno al castellano ponen a disposición del lector hispanohablante de manera ordenada ese conjunto.

La bibliografía secundaria ha recordado la importancia de vincular el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* a una serie de trabajos de Adorno, sobre todo anteriores a 1944, en los que se aborda la misma problemática, como sus escritos sobre el jazz, el intercambio epistolar con Walter Benjamin sobre el tópico, su gran ensayo «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha», las monografías surgidas de su actividad en el Princeton Radio Research Project, o su amplio *Ensayo sobre Wagner*. A estos trabajos, sin embargo, se deben agregar algunos

otros, tanto o más importantes para una adecuada lectura del problema. Antes que nada, la parte del capítulo sobre la «industria cultural» no incluida en la edición del libro. Este fragmento ha sido editado bajo el título «El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (*continuación*)». El editor aclara:

«El capítulo sobre la industria cultural termina en la edición de 1947 con la indicación –suprimida en 1969– de “continuará”. (...) La continuación, de la que Adorno ocasionalmente hablaba como de la “parte no impresa” del capítulo sobre la industria cultural, fue hallada entre sus papeles. Este texto, concluido en 1942, se ha añadido como anexo al presente tomo». (Adorno, 2007b: 317. [Nota del editor alemán.])

Adorno mismo se refería en una intervención de 1953 a este texto como «la parte inédita (redactada en 1943) del capítulo “La industria cultural” del libro *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.» (Adorno, 2009: 450 s.)

En segundo lugar, hay que integrar la lectura de «La industria cultural» con el texto que Adorno estaba escribiendo junto a Hanns Eisler sobre el mismo tema y en el mismo momento en el que trabajaba en el capítulo sobre industria cultural, *Composición para el cine* (Adorno y Eisler: 2007a). Más allá de la delicada historia de la edición de este libro,⁴ Adorno lo consideró con mucha estima. En una carta de 1964 llegó a afirmar sobre la co-autoría que «No exagero con la afirmación de que el libro es, en un 95 por ciento, mi propio trabajo.» (Ibid., 141) La relación con *Dialéctica de la Ilustración* es explícitamente planteada por Adorno ya en el prólogo original de 1944 (inédito hasta la publicación de 1969). En primer lugar, Adorno concentra su agradecimiento en la persona de «su amigo Max Horkheimer», co-autor de *Dialéctica de la Ilustración*, para luego agregar:

«A quien desee profundizar en las bases teóricas de la investigación sobre la composición para el cine, se recomienda el ensayo «La industria cultural» del volumen *Philosophische Fragmente* de Adorno y Horkheimer, publicado en forma de mimeografía por primera vez en la editorial de Institute of Social Research de la Universidad de Columbia de Nueva York.» (Ibid., 10)

El libro sobre música para cine, en su equilibrada presentación del problema de la cultura de masas, podría ser interpretado como un trabajo

⁴ Véase al respecto el minucioso trabajo de Breixo Viejo, 2008.

de compromiso entre las posturas brechtianas de un Eisler muy próximo al comunismo, y las posturas negativas del altomodernismo adorniano. Sin embargo, el propio Adorno asumía el planteo del libro en su totalidad (incluso exageraba respecto a su rol en la redacción del mismo), y lo ligaba de manera intrínseca a «La industria cultural» como su base teórica. *Composición para el cine* no es una obra de compromiso, sino nada menos que una puesta en juego de los supuestos planteados en el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* para explorar el territorio por excelencia del debate acerca de la cultura de masas: el cine.

Por último, deberían agregarse dos trabajos más tardíos a esta lista mínima: «Resumen sobre la industria cultural», de 1963, y «Transparencias cinematográficas»⁵, de 1966 (Adorno, 2008a). Se trata de los dos trabajos que con más frecuencia han sido utilizados para poner en cuestión la imagen monolítica de la industria cultural en Adorno como unilateralmente negativa y regresiva.⁶ Por nuestra parte, los incluimos por la directa alusión al concepto «industria cultural» del primero, y por ser el segundo una de las más lúcidas intervenciones adornianas sobre el cine, eje de la disputa sobre la cultura de masas. Sin embargo, lo que mueve a estas líneas no es tanto señalar si hubo o no una «evolución», un «cambio de enfoque» (Maiso, 2007: 198), o un «cambio de énfasis» (Huysen, 1975: 5) en este Adorno tardío, sino más bien reconocer que los aspectos estructurales de esa supuesta revisión de su enfoque ya se encontraban con claridad en los años de redacción del polémico capítulo sobre la industria cultural.

En lo que sigue se asume el carácter fragmentario e inconcluso del capítulo en cuestión, y se lo expande hacia los diversos puntos de fuga que lo constituyen, de manera inmanente, como escritura anti-sistemática. Abrir la crítica de la industria cultural a su propia complejidad implica refutar su rostro hierático para exponerla a sus aporías y tensiones, mostrándola como acumulación provisoria de fragmentos críticos dispersos a lo largo de un trabajo sin clausura de obra, de un movimiento del pensar sin reabsorción dialéctica, como resguardo de lo no-idéntico.

⁵ Preferimos esta traducción del original «Filmtransparente», propuesta, por ejemplo, en Maiso y Viejo, 2006, y ya en circulación antes de que los editores españoles de la obra completa optaran por «Carteles de cine» para su versión.

⁶ Desde Huysen, 1975, hasta intervenciones recientes como las de Maiso, 2007, pasando por los fundamentales trabajos de Miriam Hansen, sobre los que luego volveremos.

III. CAMPOS DE FUERZA

Ya en un primer registro el capítulo sobre la industria cultural se inscribe en un libro extraño. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* es un trabajo saturado de paradojas, de tensiones, de aporías. La propia noción de «dialéctica» grabada en su título remite mucho menos a los orígenes especulativos del concepto que a la autodisolución del idealismo alemán en la filosofía poshegeliana. Está lejos de expresar el proceso de automediación del espíritu en su propia negatividad. Remite más bien a la suspensión de esa lógica en la puesta en tensión de los extremos más dramáticos de un concepto. Dialéctica no es aquí la lógica de la reconciliación sino la demora en la desgarradura, en la aporía. La industria cultural no podría sustraerse a ella.

Se sabe que la tensión más aguda y delicada del libro es la que plantea en su relación con la propia «Ilustración» del título, oscilante entre una crítica radical y un resguardo de sus impulsos fundamentales. En un primer nivel, el libro estudia un proceso que de manera unívoca se plantea como «la incesante autodestrucción de la Ilustración» (Horkheimer y Adorno, 2001: 52). Describe un proceso casi automático petrificado entre dos formas de clausura: «el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología» (*Ibid.*, 56). El dominio de la naturaleza (la «Ilustración») está presente ya en la propia mentalidad mítica y su voluntad de aplacamiento de las fuerzas elementales, pero a su vez la máxima racionalización moderna revierte en retornos violentos e irracionales de lo reprimido (la «mitología»). En el primer ensayo del libro, «Concepto de ilustración», se equipara a la Ilustración con una voluntad de saber-poder que se realiza como control total de la naturaleza y de los hombres, y con la puesta al servicio de la moderna racionalidad científico-técnica para el sometimiento administrativo de la sociedad. De aquí las afirmaciones más categóricas y polémicas del libro: «La ilustración es totalitaria»; «la Ilustración es totalitaria como ningún otro sistema» (*Ibid.*, 62 y 78).

Sin embargo, a pesar de este radicalismo, una y otra vez se separan de toda crítica anti-ilustrada de la ilustración, sea en las versiones tradicionalistas que apelarían a valores esenciales, sea en sus versiones irracionalistas, que movilizan potencias subterráneas ajenas a la razón. Por el contrario, lo que se busca movilizar es a la propia ilustración contra su deriva totalitaria. Este gesto autorreflexivo fue sin embargo uno de los principa-

les motivos de malestar frente a este libro.⁷ Pues se apelaba, de manera circular, a un estándar de crítica que era, al mismo tiempo, objeto de la más acerba crítica. Se corroía el propio suelo a partir del que se intentaba trabajar. Y sin embargo, este gesto arriesgado y vertiginoso es el asumido por los autores como el único adecuado al problema al que se enfrentaban, y como el meollo mismo de la «dialéctica», aporética, de la Ilustración. Su formulación modélica dice:

«No albergamos la menor duda –y ésta es nuestra *petitio principii*– de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 53)

Esta *petitio principii*, este doble movimiento, es el corazón del libro. Puede resultarnos incómodo, chocante o hasta inconsistente. Pero si nos sustraemos a él sencillamente caemos por fuera del territorio delimitado en sus páginas. Su potencia, nuevamente, deriva de la máxima tensión provocada por este movimiento contradictorio, que no es sino un movimiento autorreflexivo, y, en ese sentido, aún ilustrado. Asumir la reflexión sobre el momento regresivo de la Ilustración es tarea de una nueva Ilustración por venir, que se prepara en los ejercicios de autocritica que propone este ensayo. «La crítica que en él se hace a la Ilustración tiene por objeto preparar un concepto positivo de ésta, que la libere de su cautividad en el ciego dominio.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 56).

Es ineludible situar la crítica de la industria cultural en esta dialéctica aporética que dinamiza al conjunto del libro. Si la industria cultural es la realidad del espíritu en el seno de la dialéctica de mito e Ilustración, la crítica de sus aspectos regresivos habrá de tener también como complemento dialéctico la preparación de un «concepto positivo» de la cultura de masas. No sería injusta la paráfrasis: si la cultura de masas no asume en sí misma la reflexión sobre su momento regresivo, firma su propia condena. Es decir, como sucede con la Ilustración, su condena no se ha firmado aún, y sólo ella misma la puede firmar. Este supuesto, que choca

⁷ La discusión sobre la supuesta regresión anti-ilustrada del libro es el eje de la recepción de Jürgen Habermas, y del muy amplio campo de influencia de su lectura. Véase, sobre todo: (Habermas, 1989).

con la lectura usual del famoso capítulo en términos de un compacto rechazo de la cultura de masas en general, es no sólo consecuente con la orientación general del libro sino además planteado de manera explícita y programática por sus autores. En el prólogo de la primera edición se aclaraba: «Amplias secciones, acabadas hace tiempo, sólo necesitan de una última redacción. En ellas se someten a discusión también los aspectos positivos de la cultura de masas.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 56) De manera aún más nítida, y en los mismos años en que se escribía *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno, junto a Eisler, planteará esta dialéctica de la cultura de masas con todas las letras: «El análisis de la cultura de masas tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual.» (Adorno y Eisler, 2007a, 12) No puede sorprender, entonces, que años más tarde Adorno asumiese, en estrecha sintonía con estos planteos tempranos, la formulación definitiva de esta dialéctica: «la ideología de la industria cultural, si quiere atrapar a las masas, se vuelve tan antagonista como la sociedad a la que se dirige. Contiene el antídoto contra su propia mentira. A ninguna otra cosa habría que recurrir para salvarla.» (Adorno, 2008a, 312. «Carteles de cine»)

IV. DIALÉCTICA DE LA GRAN DIVISIÓN

Ya fue dicho que una tarea clave para una relectura de la «industria cultural» pasa por deconstruir el supuesto lugar de mandarinato cultural, de elitismo estético, desde el cual se plantearía la crítica. Y una pieza central de la lectura sedimentada es la suposición de que la crítica de la industria cultural se formularía desde las jerarquías del arte burgués autónomo –sobre todo en el caso de Horkheimer– o del exigente alto modernismo –sobre todo en el caso de Adorno. La decantación de este malentendido lleva incluso a un lector tan lúcido como Andreas Huyssen a situar a Adorno como el teórico por antonomasia de lo que él denomina la «Gran División», «esa barrera supuestamente necesaria e insuperable que separa el arte elevado y la cultura popular en las sociedades capitalistas modernas.» (Huyssen, 2006, 10) De allí que vincule su planteo con el de Clement Greenberg, para señalar que «ambos tenían en su momento buenas razones para insistir en la desvinculación categórica del arte elevado y la cultura de masas.» (Id.) Con este tipo de observaciones se consolida la imagen del «Gran Rechazo» de la cultura de masas desde las

jerarquías de una alta cultura intocada por la barbarie. Eso no es sólo un error conceptual de lectura. Es una total distorsión del planteo político de Horkheimer y Adorno. Pues con ello se prepara el camino fatídico para la conversión de la teoría crítica de la industria cultural en un artículo más de esa misma industria que se intentaba criticar. Al forzarla a ingresar en un patrón estandarizado de la propia industria cultural, el esquema de lo culto y lo trivial (lo *highbrow* y lo *lowbrow*) se neutraliza por completo su potencia disruptiva. Desde entonces la crítica de la industria cultural se transforma en pura mercancía intelectual, en artículo de lujo para universitarios y consumidores *highbrow*, en sofisticado dispositivo de segmentación social, en un mecanismo simbólico de distinción de clase y de legitimación del inmemorial desprecio de las masas. La crítica de Horkheimer y Adorno *no es* una crítica del arte ligero, *no es* una crítica de la cultura popular. Si se quiere utilizar la distinción, habría que hablar entonces de una *crítica de la escisión entre arte ligero y arte serio*, o bien, de una crítica del sistema constituido por esa escisión. La verdad *no está* en el «arte elevado», que arrastra los estigmas del dominio tanto o más señaladamente que la propia «cultura de masas». La verdad, si la hay, no está en ninguna de las dos esferas, sino en la *escisión* que dio lugar a ellas y que las sostiene cada vez. El interés del planteo de Horkheimer y Adorno está precisamente en la *dialéctica de la gran división* que proponen en su libro, y con ello, en el margen crítico que abren y despejan *más acá* y *más allá* de la dicotomía alto/bajo. *Más acá*: mostrando que la distinción alto/bajo no es primaria sino, por el contrario, derivada: una consecuencia de la división de clase que no puede ser considerada el punto de partida del análisis sino precisamente el problema que ha de ser explicado; *más allá*: dejando ver que el arte auténtico no respeta esa división, y que los ensayos preparatorios de una cultura emancipada encuentran elementos valiosos y bancos de prueba tanto en el arte «serio» como en el «ligero».

Esta dialéctica de la «Gran División» está planteada con todas las letras ya en el propio capítulo sobre la industria cultural. «El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala consciencia social del arte serio» (Horkheimer y Adorno, 2001, 180). Tres cosas quedan aquí muy claras: arte ligero y arte serio están unidos en una misma dinámica, no se puede pensar el uno sin el otro, y lo que importa no es lo que los separa sino la misma lógica que los une, la fuente de la que ambos surgen; esta lógica, a su vez, está regida por una mala consciencia, ambos se ven vulnerados y mancillados por una culpa que les da origen

como esferas separadas; pero, por último, si hay una fuente de este estigma no está en el arte ligero sino en la escisión consumada en y por el arte serio. La escena es tan conocida que asombra la facilidad con la que se la olvida. Se trata nada menos que de la interpretación materialista que Horkheimer y Adorno proponen del pasaje de la *Odisea* sobre Ulises y los remeros en el «*Excursus* I: Odiseo, o mito e Ilustración». El mítico paso de Ulises ante las sirenas es para Horkheimer y Adorno la escena primordial de la escisión moderna entre el trabajo abstracto y la experiencia estética, entre los remeros ensordecidos y el goce pasivo de Odiseo atado al mástil, alegoría del origen de la autonomía estética.

La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad. (Horkheimer y Adorno, 2001, 180)

De allí que siempre haga falta reiterar la demarcación que Horkheimer y Adorno realizan de su postura respecto a toda crítica cultural reaccionaria. Cuando ellos se diferencian de Huxley, de Eliot, de Ortega y Gasset y de otros representantes de la crítica conservadora de la irrupción de las masas, están distanciándose justamente de la pretensión misma de suponer una esfera inmaculada de cultura superior desde la cual se podría ejercer una condena de la degeneración de los valores en la cultura masiva. El atrincheramiento en la alta cultura era el paroxismo de la crisis cultural, mera expresión de los efectos del sistema capitalista en la cultura. La «alta cultura» no es el remedio, sino el síntoma más morboso de la enfermedad. Los críticos conservadores no entienden que el desarrollo de la industria cultural «ha brotado de las leyes generales del capital. (...) Creer que la barbarie de la industria cultural es una consecuencia del “retraso cultural”, del atraso de la conciencia americana con respecto al estado de la técnica es pura ilusión.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 177) La crisis de la cultura, la emergencia de la industria cultural, no se debe al «retraso» de las masas ignoras que amenazan *desde abajo* la estabilidad a la civilización. El problema surge de la integración totalitaria de los consumidores *desde arriba*, desde las cimas concentradas del capitalismo monóplico: «La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba.» (Adorno, 2008a, 295. «Resumen sobre la industria cultural».)

¿Cómo culpar a los remeros de su sordera? ¿Cómo no ver el estigma que mancha el goce de Ulises? La crítica abre el espacio desde el cual pensar la escisión entre goce impotente y actividad cosificada. Nos asomamos al misterio del canto de las Sirenas sólo en la apertura de ese margen, y nunca desde alguno de los lugares que este propio enigma preestablece. «Ligero» y «serio» son las dos mitades inconciliables de la cultura bajo el capital. La crítica apunta a la costra mítica que envuelve el episodio homérico cada vez que se repite en la modernidad. Muestra la escisión de dos mitades cuya suma no restituye totalidad alguna. Si esta totalidad falsa tiene un nombre es justamente «industria cultural»: el intento ideológico de ocultar una escisión irreconciliable. La industria cultural «obliga a unirse a los ámbitos alto y bajo del arte, que durante milenios han estado separados. Esta unión perjudica a ambos. El arte alto pierde su seriedad al especular con el efecto; el arte bajo pierde, al ser domesticado por la civilización, la fuerza de oposición que tuvo mientras el control social no era total.» (Adorno, 2008a, 295) Por el contrario, la crítica reconoce que «[l]a escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 180)

V. EN LOS EXTREMOS

Se trata de un motivo repetido en textos y cartas de Adorno del período: la idea de la industria cultural como una realidad escindida en dos mitades cuya suma no constituye ninguna totalidad, es decir, cuya relación es a la vez necesaria e inconciliable, cuya inmanente contradicción no se resuelve en su interior, sino que, por el contrario, inscribe en el interior de la cultura las contradicciones históricas más amplias de la sociedad capitalista en cuanto tal. La Gran División es consecuencia de la sociedad productora de mercancías: pretender diluirla sin revocar esta sociedad es pura ideología.

Ya en el temprano ensayo «Sobre la situación social de la música», de 1932, planteaba que la distinción conceptual fundamental es aquella que separa la música que se orienta por las demandas del mercado de la que no lo hace. A partir de ella criticaba la tradicional distinción entre música «seria» y «ligera» como una distinción secundaria y derivada. Y avanzaba aún más. Pues así como, por un lado, la mayor parte de la música supuestamente «seria» se orienta por las demandas del mercado y responde

a la necesidad de distinción social rubricada bajo el bárbaro rótulo de «música clásica», por otro lado, «precisamente la música “ligera” (...) contiene elementos que sin duda representan satisfacciones instintivas de la sociedad de hoy, pero cuyas aspiraciones oficiales se oponen, y por tanto en cierto sentido trascienden, a la sociedad a la que sirven.» (Adorno, 2011, 766) La separación entre música ligera y seria pretende eximir a la música «seria» de la cosificación y acusar de ello, bajo el título de «kitsch», a aquella música que, en cuanto reacción a las presiones reales sobre las mayorías, es portadora de una verdad social negativa. «Por eso la separación entre música ligera y seria se ha de sustituir por aquella otra que ve las dos mitades del globo musical en la misma medida bajo el signo de la alienación: mitades de un todo que, por supuesto, nunca sería reconstruible mediante su adición.» (*Ibid.*, 767)

En la correspondencia con Benjamin regresa este motivo de una totalidad inconciliable, y en particular en la discusión que mantienen sobre arte de masas y política. Si en el texto de 1932 lo vemos discutir con la crítica cultural conservadora que pretendía exculpar al arte «serio», en su famosa carta a Benjamin de 1936 discute con el otro extremo del arco político, con la crítica cultural radical que, según Adorno, pretendería, simétricamente, inculpar de todo al esteticismo del arte autónomo y eximir a la industria cultural de masas. Si antes se enfrentaba a Huxley o Eliot, ahora se opone a Brecht, y entre estas dos fronteras construye el estrecho desfiladero de una crítica dialéctica de la industria cultural:

«Les extrêmes me touchent, igual que a usted: pero sólo si hay una equivalencia entre la dialéctica de lo inferior y la de lo superior, no abandonando simplemente esta última. Ambas llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores (obviamente nunca jamás el término medio entre Schönberg y el cine americano); ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma». (Adorno y Benjamin, 1998, 135.)

En el ensayo de 1938 «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha», se puede reconocer ya el delicado equilibrio de una basculación dialéctica que funcionará en el capítulo sobre la industria cultural:

«La unidad de ambas esferas de la música es, según ello, la de la no resuelta contradicción. Ambas no se hallan relacionadas entre sí de modo que la inferior constituya una especie de propedéutica popular para la superior, o la superior pueda tomar prestada de la inferior su perdida fuerza colectiva. De las dos mitades escindidas es

imposible sumar el todo conjunto, pero en cada una de ellas aparecen, bien que de modo perspectivista, las mutaciones del todo, que no se mueve sino en constante contradicción. [...] la situación se ha polarizado hacia extremos que se tocan de hecho.» (Adorno, 2009, 21.)

Extremos que se tocan: mitades escindidas irreconciliables, tensión irresoluble entre lo inferior y lo superior, dialéctica aporética de los extremos, rechazo de todo término medio. Aquí hay una decisión metodológica heredada del *Origen del drama barroco alemán* de Benjamin. En su denso prólogo se sostenía que la filosofía, en cuanto «ciencia del origen», es la forma que de los extremos opuestos, de los aparentes excesos de la evolución del fenómeno que se estudia, da nacimiento a la configuración de una constelación saturada de tensiones, caracterizada por la posibilidad de una yuxtaposición plena de sentido de tales contrarios. La construcción de constelaciones supone la disposición de los elementos de la situación a una distancia equivalente respecto de un centro siempre ausente. Para Benjamin las ideas eran constelaciones y los elementos que las constituyen se manifiestan solamente en la máxima distancia y tensión.

«La idea puede ser descrita como la configuración de la correlación de lo extremo y único con su semejante. [...] Es absurdo pretender considerar lo general como algo de un simple valor medio. Lo general es la idea. La realidad empírica, en cambio, cuanto más claramente se puede ver en ella algo extremo, tanto mejor se consigue penetrarla. El concepto toma como punto de partida lo extremo. [...] las ideas sólo cobran vida cuando los extremos se agrupan a su alrededor.» (Benjamin, 1990, 17.)

La filosofía como ciencia de los extremos involucra una práctica de exposición como escritura paratáctica en tanto despliegue de una organización no jerárquica, no hipotáctica, de los elementos en juego.⁸ Desarrollar una crítica de la industria cultural, pensar más allá de las jerarquías del pensamiento administrado requiere, también, una filosofía de los extremos.

Esta asunción epistémico-crítica de Horkheimer y Adorno delinea una estrategia de abordaje que busca desactivar de manera inmanente la lógica de dominio de la industria cultural y que singulariza la posición de los frankfurtianos frente a las posturas usuales ante el fenómeno. La crí-

⁸ Sobre la concepción de parataxis del propio Adorno, véase su «Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin», en: (Adorno, 2003).

tica cultural conservadora intenta restituir la totalidad cultural desde arriba, mostrando que la integridad de la civilización siempre depende de la consolidación de elites del espíritu que restituyan la consistencia y la unidad cultural como fuerza universalmente vinculante, siempre amenazada por las disolventes fuerzas democráticas de la modernidad. La crítica cultural radical (según Adorno, la planteada por Brecht y por el Benjamin brechtiano) busca restituir la totalidad desde abajo, condenando la autonomía del arte por su autoculpable escisión idealista y mostrando la potencialidad emancipatoria de la cultura de masas como promesa de restitución de un valor de uso para las artes y una reintegración de las mismas en la vida real. La industria cultural, más astuta, promueve una represiva conciliación (cultural) de clases, integrando lo «serio» y lo «popular» en un mismo *continuum* de estandarización mercantil, como simples momentos en la segmentación de un mismo mercado del espíritu. Estas son tres grandes formas de diluir la tensión entre ambas esferas, de esquivar la desgarradora verdad que la propia escisión plantea. La consigna de Horkheimer y Adorno es «dialéctizar» ambas mitades. A una *dialéctica de la gran división* le corresponderían, al menos, tres grandes tareas: en primer lugar, un momento preliminar de «crítica ideológica» obliga a mostrar la mutua dependencia de ambas esferas respecto de una misma situación de dominio de clase, señalar que la existencia de una está atada a la de la otra y viceversa, de manera que resulta ingenuo pretender enfrentarlas en una falsa lucha: la verdad es la escisión como índice de una contradicción social que la excede. En segundo lugar, se debe atravesar transversalmente la división alto/bajo con la única distinción que importa: mercantil/no mercantil, mostrando de este modo la dialéctica de lo estandarizado y lo no estandarizado inmanente a cada una de las dos esferas de lo «serio» y lo «ligero», pues así como ambas muestran las marcas del capital, ambas guardan por lo mismo indicios valiosos para su crítica. Finalmente, y en un tránsito de la crítica ideológica a una «crítica salvadora», se trata de diseñar constelaciones entre los momentos no-estandarizados de la cultura, «elevada» y «popular», y no para buscar términos medios, sino por el contrario para radicalizar las tensiones y hacer explotar la mercancía cultural desde sus extremos. El capítulo de Horkheimer y Adorno, ya desde sus supuestos metodológicos, propone situar a la industria cultural como el centro evanescente de una dinámica entre extremos que la hacen estallar por la propia radicalización de su movimiento. Hay que situar la conciliación represiva de la industria cultural en el cortocircuito entre puro

uso y pura inutilidad, pura voluptuosidad y puro ascetismo, ruido ensordecedor y silencio absoluto, barraca de feria y Anton Webern, Herzog y Straub-Huillet, haciéndola estallar entre los dos polos de la consciencia cultural escindida. La calculada segmentación y distinción entre Toscanini y Disney, entre la lámina de *museum shop* y el último *bit* del verano, se diluye en la estricta equivalencia de los distintos grados del *continuum* alto/bajo de las mercancías culturales.⁹ Esta equivalencia estalla cuando se la tensa en la incalculable alianza entre Schönberg y el saltimbanqui, que encuentran su « semejanza no sensorial » en la común inscripción del exceso de inequivalencia, en la común disolución de la serialidad de la mercancía, *por arriba y por abajo*, por así decirlo. La *totalidad inconciliable* de la industria cultural se toca, en el vértigo de sus aporías liberadas, con la *no-identidad* de la cultura emancipada.

Este es quizá el momento más potente del capítulo sobre la industria cultural, y sin embargo con demasiada frecuencia se lo desatiende. Horkheimer y Adorno se muestran radicales al insistir en que la antítesis de la industria cultural

«en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural. La excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia tanto como la de Schönberg y Karl Kraus.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 180.)

Se construye así una doble constelación de extremos: en primer lugar, alto y bajo son dispuestos como extremos de una misma totalidad inconciliable, esa que nombramos como «industria cultural»; en segundo lugar se toma a esos extremos como puntos de fuga posibles hacia una saturación de las tensiones que provoque el colapso de la falsa totalidad, que la abra al abismo de su propia escisión. La dialéctica de la Gran División y el propio diseño de constelaciones los lleva a pulverizar el término medio: en un movimiento centrífugo, *excéntrico*, los elementos movilizados se distancian entre sí, y el centro es el vacío que empuja, es el abismo del vértigo que libera la fuerza de los elementos desatados al radicalizar la tensión entre ellos. La crítica de la industria cultural no se rige por la lógica aceptación/rechazo, sino por una delicada combinación de crítica

⁹ «La diferencia entre la producción “seria” y la ligera es o bien atenuada o bien organizada y así conservada en la gran totalidad. [...] Ya no hay *kitsch*, ni tampoco modernidad intransigente.» (Adorno, 2007b: 287 s.)

ideológica y crítica salvadora. No se trata de un rechazo abstracto de la industria cultural, sino de poner de manifiesto sus contradicciones y de liberar su momento no administrado:

«La diversión, liberada enteramente, sería no sólo la antítesis del arte, sino también el extremo que lo toca. (...) En algunas películas de revista, pero especialmente en la farsa y en las *Funnies*, centellea por momentos la posibilidad de esta negación. Pero a su realización no se puede llegar. La pura diversión en su lógica, el despreocupado abandono a las más variadas asociaciones y a felices absurdos, están excluidos de la diversión corriente.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 186.)

Nuevamente, extremos que se tocan. Es falsa la ideología que pretende legitimar la industria cultural como el lugar de la diversión, del relajamiento y del goce incontrolado. Ella es, por el contrario, el espacio del aburrimiento embutido en estímulo perpetuo, del entrenamiento permanente en la tensión producida por el formateo constante de la experiencia, y del goce prescripto y dosificado con mojigatería. El antídoto contra la industria cultural, alojado en su propio metabolismo, sólo lo encontraremos en sus extremos, en sus excesos:

«La huella de algo mejor la conserva la industria cultural en los rasgos que la aproximan al circo, en el atrevimiento obstinado e insensato de los acróbatas y payasos, en la “defensa y justificación del arte corporal frente al espiritual”» (Horkheimer y Adorno, 2001: 187.)

VI. EQUIVALENCIA

En su ensayo «On popular music», escrito en 1941 con la colaboración de George Simpson en el marco de su actividad en el *Princeton Radio Research Project*, Adorno sitúa con claridad, en relación al estudio específico de la música popular, las coordenadas analíticas para la crítica de la industria cultural en general. Ellas no residen en la distinción, de grado, entre «niveles» de calidad, sino en la diferencia, cualitativa, entre lo estandarizado y lo no estandarizado. Este deslinde cualitativo, como ya se sugirió, no sólo no se puede identificar con la diferencia convencional entre alto y bajo (ella misma estandarizada, ella misma producto de la industria cultural en la teoría), sino que justamente opera de manera transversal en ella, trazando una *diagonal crítica* sobre la supuesta diferencia de «niveles»:

«[...] la diferencia entre música popular y música seria puede ser comprendida en términos más precisos que los que se refieren a niveles musicales tales como «*low-brow*» y «*highbrow*», «simple y complejo», «ingenuo y sofisticado.» [...] Estandarización y no-estandarización son los términos de contraste para la diferencia.» (Adorno, 1941: 21.)

Una vez establecidos los parámetros de la dialéctica de la gran división entre alto y bajo, esta diagonal crítica que la atraviesa de manera transversal ha de ser tematizada de manera más precisa. Su nombre provisional es «*estandarización*». Sin embargo, no es simple lo que los frankfurtianos aluden con esta expresión. Ella pone en juego una doble valencia crítica. Alude a la uniformización, a la lógica equivalencial que está a la base tanto del trabajo abstracto capitalista cuanto de la neutralización nihilista de los valores. La propia sobredeterminación de la dialéctica de la gran división nos obliga a liberar la complejidad que se convoca en la crítica a la estandarización. Tampoco aquí estamos ante el diagnóstico de la degradación del gusto y del sentido para la distancia estética. Estamos más bien ante un intento ejemplar por vincular, a través de una expandida teoría del valor, un paradigma de crítica social con un modelo de crítica civilizatoria.

No se puede olvidar que *Dialéctica de la Ilustración* expresa el convulsionado encuentro entre una tradición de pensamiento marxista crítico y el más terrible cataclismo civilizatorio de la modernidad europea. Tener presente este choque resulta decisivo para comprender el talante fundamental del libro (e incluso la propia conservación problemática de la «dialéctica» como método declarado). En términos histórico-intelectuales, esto significó ciertamente un desplazamiento del modelo de «teoría crítica» desarrollado por los mismos autores a lo largo de los años treinta, un cuestionamiento de las alianzas entonces planteadas con las ciencias sociales y de la confianza en cierto progreso histórico, un distanciamiento de Marx y una aproximación a la crítica civilizatoria de cuño nietzscheano.¹⁰ Pero este desplazamiento, este movimiento oblicuo, puede también ser comprendido como una potente propuesta de *articulación*, más que de simple cambio teórico: sostener la tensión, siempre inestable, entre crítica del capitalismo y crítica de la racionalidad moderna, entre teoría crítica de la sociedad y crítica de la metafísica de la identidad, entre

¹⁰ Entre la abundante bibliografía sobre el tema, puede consultarse: (Habermas, 1989) y (Honneth, 2009).

la crítica del trabajo abstracto y la crítica de la abstracción del concepto, entre la crítica del dominio capitalista y la crítica de la razón como dominio.¹¹

En la filosofía contemporánea, la agenda de la crítica del capitalismo y la de la crítica de la metafísica, de la interrogación por el nihilismo, no se han articulado adecuadamente, y sus autores y preguntas tienden a continuar en paralelo, en detrimento de ambos campos de interrogación. No deja de ser un signo de ello el que los comentarios sobre la *Dialéctica de la Ilustración* han tendido a privilegiar la pregunta por la continuidad o discontinuidad entre un primer momento de la «teoría crítica» de la sociedad, y este «segundo» momento de crítica radical de la racionalidad, en vez de interrogarse por las potencialidades y alcances de este intento de puesta en tensión. Puede sugerirse que *Dialéctica de la Ilustración* es aún hoy un ensayo modélico de articulación entre la crítica del capitalismo y la crítica de la metafísica, una articulación que aún nos convoca como una de las principales tareas de nuestra actualidad estético-política. «La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 63) Al plantear esto, Horkheimer y Adorno se sitúan en una zona de indistinción entre crítica social y crítica civilizatoria. La lógica de la *equivalencia* es, justamente, uno de los puntos más precisos y álgidos en los que estos autores nos proponen pensar las afinidades estructurales entre capitalismo y nihilismo. Este campo de fuerzas abierto por la noción de equivalencia determina toda la temática de la «estandarización» de los productos culturales bajo la industrialización: ellos son, *a la vez*, rama del comercio y filosofía de la identidad, mercancía y metafísica, capital y retorno de lo mismo, fetichismo y *Ge-stell*. El capítulo sobre la industria cultural remite a los dos grandes polos en que se tensa todo el proyecto general de la *Dialéctica de la Ilustración*: la crítica marxiana a la cultura mercantil burguesa, a la vez que la crítica nietzscheana a la metafísica de la identidad y del sujeto.¹²

¹¹ También Wiggershaus sostiene la tesis del giro, del tránsito de un momento a otro, más que la del enlazamiento de las problemáticas: «el interés de Horkheimer se fue desplazando finalmente de la teoría de la revolución que no había tenido lugar, a la teoría de la civilización que no había llegado.» (Wiggershaus, 2010: 391.)

¹² En uno de sus más recientes trabajos, Jean-Luc Nancy demuestra la actualidad de programa, aunque sin remitir a esta fuente fundamental del mismo: «El destino de la democracia está ligado a la posibilidad de un cambio del paradigma de la equivalencia.

VII. MÍMESIS COMPULSIVA

El operador general es la *equivalencia*, que se traduce en los términos económicos de la *mercancía*, y en los términos metafísicos de la *identidad*. Las veleidades metafísicas de la mercancía, presentes ya en Marx, despliegan este doble velo. Por un lado, el de la reducción de la singularidad del trabajo concreto en la intercambiabilidad del trabajo abstracto, esa «simple gelatina de trabajo humano indiferenciado»: bajo el capitalismo cualquier cosa es sustituible por cualquier otra. Por otro lado, el espejismo fantasmagórico que, como consecuencia de la abstracción del trabajo, refleja la relación social entre los hombres como relación entre los productos de su trabajo: los productos aparecen bajo la figura fetichista de productores de sí mismos. La negación de la singularidad y la ocultación del trabajo humano son dos formas complementarias de la lógica equivalencial como modo de evaluación fundamental (tan económico como civilizatorio) decidido por el capitalismo.

Pero Horkheimer y Adorno universalizan el análisis marxiano de la mercancía como uniformización y cosificación, muestran el modo en que la lógica de la mercancía lo permea todo en el capitalismo tardío. Expanden la teoría marxiana del valor hacia territorios que el marxismo clásico no había visto como lugares posibles de valorización del capital. Centralmente, al ámbito del llamado «tiempo libre». «La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. [...] Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 181) Esta queja, que podría sonar a vieja izquierda hegeliana, no se limita a una impugnación de la complementariedad de trabajo y tiempo libre bajo el capitalismo, y del carácter compensatorio de este último, sino que denuncia la *identidad* de

Introducir una nueva inequivalencia que no sea, desde luego, la de la dominación económica (cuyo fondo sigue siendo la equivalencia), la de las feudalidades y las aristocracias, las de los regímenes de elección divina y salvación, y tampoco las de las espiritualidades, los heroísmos o los esteticismos: este es el desafío. No será cuestión de introducir otro sistema de valores diferentes: se tratará de encontrar, de conquistar, un sentido de la evaluación, de la afirmación evaluadora que le da a cada gesto evaluador –decisión de existencia, de obra, de porte– la posibilidad de no ser medido de antemano por un sistema dado, sino, al contrario, ser en cada oportunidad la afirmación de un “valor” –o un “sentido”– único, incomparable, insustituible. Sólo esto puede desplazar la supuesta dominación económica, que no es más que el efecto de la decisión fundamental por la equivalencia.» (Nancy, 2009: 45.)

ambos bajo la misma dinámica de la abstracción. La abstracción ya no sólo determina la esfera del trabajo, sino que habría una específica *abstracción del ocio*, una liquidación de las diferencias en las formas de disfrutar y autorrealizarse de los sujetos, y de esta específica abstracción extrae el capital una nueva ocasión para su autovaloración. Si se puede hablar de una *abstracción del ocio* ello significa que también los productos destinados a él son el resultado del trabajo abstracto, y que por lo tanto las estructuras de la experiencia posibles en el tiempo del ocio replican la homogeneización equivalencial de las estructuras de la valorización del capital. Los frankfurtianos están planteando no tanto que el tiempo libre es un complemento del trabajo enajenado, sino que la fábrica ha disuelto sus límites, y que su lógica se disemina por la totalidad de la vida. Ya no afecta sólo a la esfera de la producción, sino a la de la reproducción, es decir, la esfera de los procesos de constitución subjetiva bajo el capitalismo. El capital se reproduce en los propios mecanismos de subjetivación estereotipada. «La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 190) Esto no es un lamento humanista, sino una constatación materialista de la reversibilidad entre la figura del trabajador y la del cliente, del encuentro exitoso entre producción y consumo, de la asunción por parte de la cultura del imperativo universal del valor: «La industria está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de sus elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota.» (*Ibid.*, 191) La industria cultural no es entonces una mera compensación por los vejámenes del trabajo capitalista, orientada a renovar la fuerza de trabajo. Ahora ella pasa a formar parte integral e inmanente del proceso de valorización, ya no más un descanso necesario ante su opresivo imperio. Bajo el signo de la equivalencia general universalizada al todo social, la industria cultural galvaniza el capitalismo como sistema de administración total de la vida, cerrando del círculo de producción y consumo.

De aquí el gesto estético fundamental de esta lógica de la equivalencia nihilista-capitalista: la *reproducción de lo real*, el *duplicado del mundo*, la *repetición de la totalidad del mundo sensible*. Hay una paródica realización del afán vanguardista de compenetración del arte con la vida. La industria cultural lo logra, pero de manera invertida, no llevando la promesa de felicidad alojada en el arte a irrumpir en la estrechez de la vida para transformarla de

cuajo, sino al revés, trayendo la unilateralidad de la vida mercantil al arte, para neutralizarlo y someterlo a las limitaciones de aquella. La desconfianza de Horkheimer y Adorno respecto del cine sonoro va en esta dirección. Los frankfurtianos delimitan una crítica que anticipa la interpretación adorniana a la televisión, y que se podría aplicar a las distintas estrategias de la industria cinematográfica para alimentar la taquilla, que hasta el cine «3 D» de nuestros días tiende instintivamente a reaccionar a la caída de la demanda reforzando su más torpe realismo.

«En la medida en que éste [el cine sonoro –LIG], superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran [...] pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa o inmediatamente con la realidad.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 171.)

Aquí está presente la crítica más global a las estrategias estéticas de la industria cultural: la crítica al ilusionismo que oculta lo artefactual del arte, al realismo que cree en un acceso transparente a lo real, a la imitación naturalista basada en la semejanza icónica, a la continuidad de la relación significante/significado. El ilusionismo, y no la mala calidad, el realismo, y no su carácter masivo, es la perversión de la industria cultural. De hecho, muchas veces la mala calidad o la masividad (la evidente artificialidad de la imagen técnicamente mala, o el ruido molesto de la sala) atentan justamente contra el ilusionismo naturalista y puede por tanto ser reivindicada por ellos.¹³

La relación entre mercancía, apariencia e ilusionismo forma parte del legado wagneriano de la industria cultural. El ideal de *integración total* presente en Wagner (como integración del arte en la vida bajo el signo de la transfiguración en la apariencia, y de las artes entre sí como identidad sinestésica de la percepción) encuentra su realización en la obra de arte total a la que aspira, paródica, la industria cultural:

¹³ Por ejemplo: «En él [en el cine –LIG] todavía se observa su origen de barraca de feria y teatro de horrores: su elemento vital es la sensación. Esto no debe entenderse sólo en términos negativos, como de falta de gusto y de medida estética: solamente a través del *shock* puede el cine conseguir que la vida empírica, que dice reproducir en virtud de sus inherentes condiciones técnicas, aparezca como algo extraño que permita reconocer la esencia que late bajo la superficie reproducida realísticamente. [...] Los horrores del *kitsch* sensacionalista destilan algo de la base bárbara de la cultura.» (Adorno y Eisler, 2007a: 42)

«La televisión tiende a una síntesis de radio y cine [...] cuyas posibilidades ilimitadas pueden ser elevadas hasta tal punto por el empobrecimiento de los materiales estéticos que la identidad hoy apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente, como realización sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total». (Horkheimer y Adorno, 2001: 169.)

El *Ensayo sobre Wagner* incluye pasajes muy claros respecto a la relación entre homogeneización, ocultación del trabajo e ilusionismo naturalista: «el concepto de la ilusión en cuanto la realidad absoluta de lo irreal deviene tanto más fructífero. Toca el lado no romántico de la fantasmagoría. En ésta la apariencia estética adopta el carácter de mercancía. En cuanto mercancía, es ilusionista» (Adorno, 2008b: 86). Y la fantasmagoría se sella en el ideal del drama musical como fusión sinestésica de realidad e ilusión, desembocando «en un *quid pro quo* de los medios estéticos que mediante la perfección artificial debe ocultar todos los puntos de sutura del artefacto» (*Ibid.*, 92). La industria cultural, con la radio, el cine y la TV a la cabeza (y hoy en la integración total de la «industria cultural 2.0»¹⁴), es heredera de este ideal wagneriano de consumación de la apariencia y de integración ilusionista de los medios artísticos en una totalización cerrada del sentido. Y cada nueva innovación técnica es puesta al servicio del perfeccionamiento del efecto ilusionista y la consolidación esta falsa totalidad que se erige sobre el trabajo social que niega.

Es por tanto esperable que el capítulo sobre industria cultural incluido en *Dialéctica de la Ilustración* termine con una reflexión sobre la mercancía. Un desarrollo que sorprende al mostrar no sólo las consecuencias que para la cultura tiene su adaptación al esquema de la mercancía, sino además las consecuencias que para la propia estructura de la mercancía tiene el hecho de haber conquistado el territorio de la cultura y el «tiempo libre». Horkheimer y Adorno plantean que en las mercancías culturales la tensión entre valor de uso y valor de cambio se disuelve en la pura afirmación de la abstracción del valor de cambio: en el reino del intercambio absoluto, ningún residuo de cosa en sí, de valor de uso, parece necesario, no hay ya ninguna utilidad en la que el puro valor de cambio deba legitimarse, y si resta algún valor de uso no es más que la propia utilidad del valor de cambio en el mercado de los prestigios, su mero estatuto como

¹⁴ Duarte, en 2011, propone una actualización el análisis de Horkheimer y Adorno en términos de una «Industria cultural 2.0». (Cfr., Duarte, 2011.)

signo de distinción. Con la mercantilización de la cultura, la mercancía se torna paradójica, sostienen Horkheimer y Adorno, pues «se funde con la publicidad» (Horkheimer y Adorno, 2001, 206.), vale decir, lo que se vende y se compra es la *pura imagen* de una cosa que no está ni va a llegar, la paradoja de un producto enteramente espectacularizado. La sustancialidad de la mercancía, anclada anteriormente en la utilidad concreta y en cada caso singular que podía ofrecer, se volatiliza en mero signo de distinción. Tanto técnica como económicamente, sostienen los frankfurtianos, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra, y cada mercancía cultural pasa a ser la publicidad de sí misma. «Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por el hecho de ser algo en sí mismo.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 203.) Por su propia lógica, en el máximo apogeo de la mercancía, la dialéctica de valor de uso y valor de cambio se interrumpe a favor del imperio omnímodo de este último.

Los productos de la industria cultural no están allí, pues, para su «uso», sino para la auto-representación de sus portadores desubjetivados. Si el producto cultural se identifica con la publicidad, es porque ya no *representa* modelos posibles de acción: *él mismo pasa a ser un patrón de conducta*. La industria cultural como pura imagen de sí misma dibuja ya los contornos de una *sociedad del espectáculo*, y en tanto pura promesa continuamente postergada diseña los perfiles de una nueva *sociedad del crédito*: la máxima alegoría del capital es la imagen del ojo de Dios estampado en un billete sin respaldo material real, que desde hace tiempo no representa nada más que su propia imagen; fantasmagoría que denuncia en la mentira de la imagen una sociedad basada en la fe en una promesa eternamente postergada. Ante un producto convertido en pura imagen de sí y pura promesa de sí, el sujeto no tiene otro margen de acción que el de la adopción de los patrones de conducta así difundidos. Como se sugiere en la última frase del famoso capítulo, al sujeto parece quedarle una sola opción: la imitación compulsiva de los patrones de comportamiento que las mercancías culturales ya no representan sino que, sencillamente, *son*: «Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la mimesis compulsiva [*zwanghafte Mimesis*] de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya de su significado.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 212.)

VIII. UNIDAD INEQUIVALENTE

Dialéctica de la Ilustración nos propone una mirada de la industria cultural que destaca sus aspectos negativos. Un diagnóstico que la sitúa bajo la lógica de la identidad forzada, y la señala como un componente central en la gestión capitalista del dominio y la explotación. En la industria cultural se fragua la asimilación de los seres humanos al mundo de la mercancía. La *estandarización* opera como el dispositivo clave de adaptación de las estructuras fundamentales de la experiencia humana a los esquemas de la abstracción del trabajo y de la autovalorización del capital. De allí que todos los productos de esta industria lleven el sello de un ilusionismo naturalista que pretende borrar las marcas del trabajo social, configurando un espacio neutralizado en el que la afirmación transparente del sentido impide toda inscripción de la escisión que refuta la totalización armónica de lo social. De este modo se decide la *muerte del estilo* en la industria cultural: si el estilo era la tensión dialéctica entre particular y universal, la industria cultural disuelve la tensión en una identificación forzada desde arriba, desde los patrones estereotipados de producción que determinan punto por punto las particularidades de sus productos. En la obra de arte, sostienen los frankfurtianos, madura el «estilo» como testimonio de lo irreconciliable de la relación entre parte y todo, entre individuo y comunidad, entre obra y convención, nunca en la armonía realizada, en la identidad o la unidad, sino

«en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad. En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad.» (Horkheimer y Adorno, 2001, 175.)

La «gran obra de arte» se caracteriza por *exponerse al fracaso de la identidad*. Esta exposición es negada en la industria cultural, que se cierra sobre la afirmación ideológica de la unidad. Como fiel duplicación de lo real, es la pátina que sanciona su legitimidad en cuanto tal. La industria cultural es el dique que mantiene a raya la fuerza del afuera. Es metafísica de la identidad convertida en serialización mercantil, es mercancía convertida en estructura de la experiencia, son sonidos e imágenes al servicio de la equivalencia.

Sin embargo, *Dialéctica de la Ilustración* realiza un planteamiento «dialéctico» que impide todo cómodo reposar sobre certezas heredadas, muchos menos si ellas se refieren a conceptos tan corroídos como los de «cultura» o de «gran obra de arte». Puesto que la «gran obra de arte» lleva los estigmas del capital tanto como la obra degradada, la pregunta a la que nos vemos enfrentados es: ¿puede la *exposición al fracaso de la identidad* correr por cuenta de la propia industria cultural? ¿Puede ella misma abrir formas de la experiencia que rompan la lógica de la equivalencia? ¿Puede esa *exposición al fracaso* convertirse en parte de una experiencia estética colectiva? Horkheimer y Adorno nos sugieren que la cultura de masas debe asumir en sí misma la reflexión sobre su momento regresivo, y no abandonarla a los mandarines de la cultura. Como ya lo dijo Adorno, la industria cultural «[c]ontiene el antídoto contra su propia mentira. A ninguna otra cosa habría que recurrir para salvarla.» (Adorno, 2008a, 312.) ¿Qué significaría recurrir a la propia industria cultural para combatir su mentira? ¿Qué recursos ofrecería la misma cultura de masas para combatir la «mimesis compulsiva» que por su propia dinámica requiere?

El lugar por excelencia de esta nueva dialéctica que venga a romper la coraza de equivalencia en la propia industria cultural habrá de ser el medio de masas más importante en la época de los frankfurtianos, a saber, *el cine*.¹⁵ En él se entrelazan todos los grandes problemas de la industria cultural, desde la producción industrial hasta la recepción colectiva, pasando por la relación con el mercado o el problema de la técnica. En él se experimenta con el estatuto de la *imagen* en el capitalismo, lugar por excelencia de la afirmación fantasmagórica de lo real como ideología de sí mismo. *Composición para el cine* (escrito entre 1942 y 1944 por Adorno y Hanns Eisler), y «Transparencias cinematográficas» (un ensayo publicado por Adorno en 1966 y luego integrado en su libro *Sin imagen directriz*) son dos trabajos fundamentales que están a la base de la formulación de una estética del cine ajena a todo «pesimismo cultural» reactivo. Y no porque

¹⁵ Aunque sea el cine el ámbito privilegiado de esta autocrítica inmanente de la industria cultural, sin embargo no es el único. Se podrían sumar, al menos, los ámbitos de la grabación musical y de la reproducción radial. Thomas Levin, por ejemplo, recupera los escritos adornianos sobre grabación gramofónica, que muestran claramente que «Adorno no fue un luddita» y que su visión sobre las posibilidades de la reproducción técnica del arte está lejos de toda visión reductiva (Levin, 1990: 24). También se podrían agregar ciertos escritos de Adorno sobre radio, como por ejemplo «Sobre la utilización musical de la radio», de *El fiel correpetidor*, en (Adorno, 2007a).

haya un optimismo ingenuo o porque se plantee una vuelta atrás sobre las hipótesis fundamentales de *Dialéctica de la Ilustración*. *Composición para el cine* es un libro escrito en simultáneo con la escritura de los *Fragmentos filosóficos*, y no hay ningún contraste de opiniones, sino, en todo caso, una más adecuada movilización de los «aspectos positivos de la cultura de masas» (Horkheimer y Adorno, 2001: 56), pero bajo una perspectiva dialéctica que es la misma. En este libro, la «*petitio principii*» de *Dialéctica de la Ilustración* se expone con total nitidez, la «aporía» llega a su punto de equilibrio más preciso, y, por lo tanto, a la máxima tensión. De la concisa introducción recuperamos un pasaje que, por su claridad, citamos *in extenso*:

«El examen crítico del carácter de la industria cultural no implica en ningún caso una glorificación romántica del pasado. No es casual que la cultura de masas viva precisamente de la comercialización de lo individual. No conviene contraponerla a la antigua forma de producción individualista, como tampoco hay que responsabilizar a la técnica en sí de la barbarie de la industria de la cultura. Pero los progresos técnicos con los que ha triunfado la industria cultural tampoco pueden ser ensalzados en abstracto. El sentido de la técnica en el arte debería desprenderse de su propio uso y del grado de verdad social que sea capaz de expresar. Las posibilidades que puedan ofrecer al arte los dispositivos técnicos en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay momentos en los que dichas posibilidades brillan notoriamente. Pero el mismo principio que desencadena estas posibilidades las encadena a la vez al mercado del *big business*. El análisis de la cultura de masas tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual.» (Adorno y Eisler, 2007a: 12.)

Así de claro es el programa. Ahora, ¿dónde se anunciarían los potenciales estéticos de un arte de masas emancipado? La respuesta más consistente de Adorno será: allí donde la *imagen*, operador clave de la lógica equivalencial del nihil-capitalismo, depone por sí misma su falsedad, allí donde la apariencia refuta el brillo que la mancilla, allí donde el producto equivalente rompe a pedazos su coraza de identidad y se abre al incalculable afuera, allí donde la inscripción de lo inequivalente en medio de la equivalencia general plantea formas posibles de recepción no manipulada y de experiencia no estandarizada. Para decirlo desde ya, esta inscripción de lo inequivalente de la imagen es, según Adorno, el *montaje*. El montaje condensa las posibilidades más altas que los dispositivos técnicos ofrecen

al arte, y representa el potencial estético del arte de masas para una sociedad libre.

En *Dialéctica de la Ilustración* se ofrecía el marco filosófico y civilizatorio para una defensa estética de la práctica radical del montaje. En el primer capítulo, «Concepto de Ilustración», se evalúa el proceso de «desencantamiento» del mundo, entre otras dimensiones, como el paso del pensamiento simbólico al pensamiento conceptual, como el tránsito de la *imagen* al *concepto*. En correspondencia con la postulada reversibilidad de mito e Ilustración, se muestra que así como el pensamiento simbólico se degrada en el fetichismo que sólo contribuye a garantizar el dominio del todo sobre los individuos, la secularización representada por el concepto, al ser llevada al extremo nominalista del positivismo lógico, se torna tan débil que claudica nuevamente ante la presión de fuerzas irracionales. La visión dialéctica de los autores, que a cada paso se actualiza diseñando campos de fuerza entre contrarios, encuentra un nuevo punto de equilibrio en una reflexión acerca del lugar de la imagen en la tradición judía. La prohibición de hacerse imágenes de Dios, de reducir lo infinito a lo finito, el *Bilderverbot* que está a la base del monoteísmo judío, no es una negación abstracta de la imagen, del pensamiento simbólico, como la negación ejercida por el concepto lógico. Horkheimer y Adorno plantean que el *Bilderverbot* es «negación determinada» de la imagen idólatra y, como tal, garante de los derechos de la imagen auténtica, de un verdadero simbolismo y de una auténtica fantasía colectiva. Entre lo simbólico y lo conceptual, la dialéctica de los frankfurtianos vuelve a construir un campo de tensiones en el que la imagen no es meramente rechazada, sino que se redime a través de su negación:

«El derecho de la imagen se salva en la fiel ejecución de su prohibición. Dicha realización, “negación determinada”, no está protegida por la soberanía del concepto abstracto contra la intuición seductora, como lo está el escepticismo, para quien tanto lo falso como lo verdadero nada valen. La negación determinada rechaza las representaciones imperfectas de lo absoluto, los ídolos, no oponiéndoles, como el rigorismo, la idea a la que no pueden satisfacer. La dialéctica muestra más bien toda imagen como escritura. Ella enseña a leer en sus rasgos el reconocimiento de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad. Con ello, el lenguaje se convierte en algo más que un mero sistema de signos.» (Horkheimer y Adorno, 2001: 77s.)

Este pasaje fundamental nos permite ligar nuestra interpretación de la industria cultural en los supuestos filosóficos más estructurales de *Dialéc-*

tica de la Ilustración. (Cfr., Koch, 1993). La crítica de la cultura de masas no debe proceder, como el «rigorismo» religioso, oponiéndole de manera abstracta un ideal de cultura que ella no podría satisfacer. Contra un tal «rigorismo» cultural (como el usualmente adjudicado a estos autores), la negación de la industria cultural como fetichismo de la imagen debe ser «negación determinada» si pretende no recaer en impugnaciones externas y abstractas. Y negación determinada significa, nuevamente, interpretación dialéctica. En este contexto, Horkheimer y Adorno definen esta dialéctica de modo muy preciso: *mostrar toda imagen como escritura*, es decir, secularizar, romper el hechizo de la imagen, su fondo idolátrico, pero sin resignar su pretensión, la legítima exigencia de una relación con la verdad (el «apasionado esfuerzo por la identidad», que sólo obtiene sus derechos en la exposición de su fracaso). Una *negación determinada* del cine involucrará, por tanto, este *mostrar toda imagen como escritura*, esto es, abrir las imágenes a su propia discontinuidad y espaciamiento, refutando el uso fetichista de la imagen en la industria cultural. Llevar la imagen a escritura es el modo que el cine tiene de *exponerse al fracaso de la identidad*, y abrir ese fracaso a una *exposición* de masas. Si el cine mismo, surgido del corazón de la industria cultural capitalista, está en condiciones de trazar esta dialéctica, de inscribir sus imágenes *qua* escritura de masas, entonces hay esperanza en la cultura de masas. Pero ¿cómo podría el cine *mostrar la imagen como escritura*?¹⁶

¹⁶ Este mandato de mostrar la imagen como escritura replica el benjaminiano mandato de transformación del mito en alegoría. El énfasis en la «escritura» en este Adorno que busca una alternativa al fetichismo de la cultura de masas es el mismo que ponía Benjamin al estudiar la transformación de lo mítico en alegórico en su historia filosófica de la modernidad temprana (sobre todo en el *Trauerspielbuch*). En ambos casos la «escritura» remite a un proceso de *objetivación* y *cosificación* que sin embargo cobra un sentido positivo, o incluso más precisa y radicalmente, *salvador (rettende)*, pues sitúa a la cosificación como condición de liberación del contenido de verdad de las obras. La noción de crítica de arte desarrollada por Benjamin en sus estudios tempranos planteaba que la «mortificación» de las obras, la disolución de su aspecto intencional, la propia «muerte de la intención» cristaliza una petrificación de la que deviene, como *ruina*, como fragmento amorfo e *inintencional*, la verdad de la obra. En el caso de Adorno, esto se produce a través de un conjunto de conceptos y procedimientos, no sólo esotéricos, del arte y la cultura contemporáneos. Se trataría de capturar la «vida» de la obra, entendida como *inmediatez de sentido*, en un proceso de *mediatización* y objetivación (que asume que de la cosificación capitalista no se retorna), que tiene para Adorno como modelo fundamental la petrificación de la palabra viva en la letra muerta de la *escritura*. Esa *Urcosificación*, que desde Platón es vista como la maldición de la civilización y desde

IX. MONTAJE COMO ESCRITURA PARATÁCTICA DE MASAS

Alexander Kluge nos ha transmitido una observación de Adorno sobre el cine que, en su ironía, resulta muy útil para iluminar súbitamente sus ideas: «Me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla.» (Eder-Kluge, 1981: 48 [*apud* Maiso y Viejo, 2006: 123]). ¿Qué significa esto? ¿Imagina Adorno algo así como un *cine sin imagen*? ¿Un cine insospechadamente respetuoso de la judía prohibición de las imágenes? Aunque parezca paradójico, esa sería una manera justa de definir su programa. Redimir al cine implica sustraerlo al fetichismo de la imagen, y mostrarlo como dispositivo de *escritura en imágenes*, vale decir, como un tipo de mediación que rechaza su propia tendencia técnica a la imitación y la copia. El suelo fotográfico del cine lo liga a un inevitable registro de lo real. El punto es si ese registro pasa a formar parte de una autorreflexión de la imagen propuesta al espectador, o si es borrado en un pretendido acceso directo a lo real. De allí el rechazo adorniano al realismo cinematográfico, paradigma del (pseudo)realismo de la industria cultural en general. Pero el cine guarda, también en su propia naturaleza técnica, la posibilidad de una relación crítica con su propia capacidad de registro: «producción y reproducción coinciden, se produce lo que se ve en la pantalla.» (Adorno, 2007^a: 406. «Sobre la utilización musical de la radio») De este modo, y para decirlo con terminología semiótica, que el cine tenga por esencia técnica la indexicalidad no significa que esté obligado a reducir su esencia poética a la iconicidad. Sólo una *indexicalidad sin iconicidad*, una *mímesis sin imitación* romperá el hechizo de la «mímesis compulsiva» de la industria cultural. El pasaje decisivo dice:

«El cine se encuentra ante la alternativa de cómo proceder sin resbalarse ni hacia las artes y oficios ni hacia lo documental. La respuesta que se ofrece primariamente es, como hace cuarenta años, el montaje, que no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura.» (Adorno, 2008a: 313.)

Derrida como su única bendición posible, en Adorno (y en directa correspondencia con Benjamin) es pensada *a la vez como cosificación y redención*, o como reificación salvadora: la escritura como *muerte de la intención* lleva al «espíritu» a la *ruina*, al desierto de lo desmembrado del que sólo regresa *emancipado de su ilusión transfiguradora*. La alegoría, como contrafigura del mito, es la estructura de este desmembramiento. Ella no implica una mera ausencia de sentido, sino su suspensión. Esa suspensión es la que Adorno, nuevamente en la estela benjaminiana, busca en *el cine como escritura*.

El montaje lleva las cosas que muestra hacia una *constelación de escritura*, a una autoconsciencia de su carácter artefactual, a una relación reflexiva con el propio dispositivo de exposición. La práctica radical del montaje sustrae al cine del ilusionismo cómplice y abre las alternativas de poéticas antirrealistas en un medio realista, de un «naturalismo radical»¹⁷ preñado de posibilidades.

Esta escritura cinematográfica es analizada por Adorno en un doble sentido. Por un lado, en el espaciamiento entre imagen e imagen, siguiendo en esto la clásica definición de Eisenstein: «Dos imágenes de cualquier tipo, puestas juntas, crean inevitablemente un concepto nuevo, una nueva cualidad, que surge de dicha contraposición» (*Apud* Adorno y Eisler, 2007a: 72). El montaje refuta la unidad de la imagen, y, cuando trabaja deliberadamente a partir de esta «contraposición», compone unidades visuales a partir de la diferencia, unidades articuladas no a partir de la unidad sino de la disonancia entre sus componentes. Junto a la vieja definición eisensteiniana de montaje, Adorno agrega otras estrategias que van en la misma dirección de refutar la unicidad de la imagen, de suspender la culpa fotográfica del cine, de contrariar su realismo:

«La tecnología cinematográfica ha desarrollado una serie de medios que van en contra de su realismo, inseparable de la fotografía; así, el enfoque borroso (que corresponde a una costumbre de las artes y oficios que está superada desde hace mucho tiempo en la fotografía), el *cross-fade*, a menudo también el *flashback*. (Adorno, 2008a: 314.)

Con esto queda refutada la idea unilineal de que cada nueva tecnología sólo contribuye a la mayor limpieza de una representación cada vez más ingenuamente realista, y queda ya anticipada la teoría del montaje

¹⁷ «El pseudorealismo de la industria cultural, su estilo, no sólo necesita de la fraudulenta organización de los magnates del cine y sus lacayos, sino que, bajo las condiciones imperantes de la producción, el propio principio estilístico del naturalismo lo exige. Si el cine se entregara ciegamente [...] a la representación de la vida cotidiana, cosa enteramente practicable con los medios de la fotografía en movimiento y el registro sonoro, el producto sería un cuadro extraño a lo que el público está acostumbrado a ver, un cuadro difuso y sin articulación con lo exterior a él. El naturalismo radical que sugiere la técnica del cine disolvería en la superficie toda conexión de sentido incurriendo en la más extrema contradicción con la realidad familiar. La película se convertiría en un torrente asociativo de imágenes y recibiría su forma únicamente de su pura construcción inmanente.» (Adorno, 1998: 141s.)

como la «autocorrección de la fotografía» (Adorno, 2004: 208.) que va a desarrollar en su póstuma *Teoría estética*.

Ahora bien, en manos de los músicos Adorno y Eisler el concepto visual del montaje se expande, y pasa a ser pensado como un dispositivo de producción de conflictos en general. Dispositivo más que una simple poética, pues apunta a una decisión estético-política por la resistencia a la cosificación de los productos culturales. En esta dirección, el montaje es aplicado no sólo a la relación *imagen/imagen* sino también a la relación *imagen/sonido*, núcleo fundamental del libro. Pues es gracias a esta tensión que el cine (recordemos: «realización sarcástica del sueño wagneriano de la “obra de arte total”») suspende su tendencia interna a la *Gesamtkunstwerk*, pues traza los vínculos entre imagen y sonido por fuera de lo empático (identidad acción-sentimiento), más allá de lo ilusionista (identidad realidad-ficción) y contra lo sinestésico (identidad entre los medios estéticos), esto es, por fuera del mandato de identidad. Produce *unidades inequivalentes*, «semejanzas no sensoriales» diría Benjamin. La música no debe acompañar, complementar o adaptarse a la imagen, tal como por lo general hace en el cine, pasando a un segundo lugar, irrelevante, como fondo sonoro de la imagen. Debe más bien *colisionar* con la imagen, revelando no sólo los conflictos entre ambas, sino también las contradicciones inmanentes a la propia imagen en sí misma. El *choque* entre música e imagen contribuye a desactivar el hechizo equivalencial en sus distintos niveles. «La música se sitúa ante la película como una cortina de niebla; difumina su nitidez fotográfica y actúa en contra del realismo al que toda película aspira necesariamente.» (Adorno y Eisler, 2007a: 39.) O, más tajante: «la música se introdujo como un antídoto contra la imagen.» (*Ibid.*, 75.)

El montaje es choque entre imágenes y choque de imágenes con sonidos en la pantalla. El montaje es, por lo tanto, *experiencia del shock* como posibilidad de interrupción del automatismo de la experiencia colectiva. Fue Eisenstein, recuerdan Adorno y Eisler, quien descubrió esta singular «posibilidad materialista» del principio del montaje: «la yuxtaposición de elementos extraños entre sí los eleva al nivel de la conciencia y asume la función de la teoría.» (*Ibid.*, 74) En este sentido preciso se plantea la cristalina fórmula: «Montar correctamente es interpretar.» (*Id.*) Esta práctica materialista de la interpretación bajo la forma del montaje cinematográfico se basa en la puesta en valor de la interrupción, la cesura, el quiebre de la continuidad y arruinamiento de la apariencia. Como quiebre del senti-

do y de la intención, esta interpretación es también *alegoría*. Pero una alegoría para el consumo de masas. Un auténtico sabotaje de la fábrica de sueños. El montaje «asume el lugar de la teoría» en términos de la inscripción en el imaginario colectivo de las fallas del sentido: el montaje promueve la lectura cabalística de masas. Cuando el cine se propone *mostrar la imagen como escritura* (y esa posibilidad está inscrita en su propio dispositivo técnico, tanto como su realismo), el público es convocado como *alegorista*, es decir, obligado a colaborar en la restitución de un sentido que ha sido puesto en crisis, a recomponer los fragmentos que han sido expuestos en su incompletud, a llenar los vacíos que han sido dejados como interrupción de la continuidad, forzado a caminar sobre la barra que separa y une significante y significado, imagen y sentido. Quebrada la inmediatez visual a través del montaje, el cine puede devenir un laboratorio de desciframiento crítico para las masas, praxis deconstructiva para multitudes.

El montaje puede convertirse en el umbral en el que *parataxis*, *constelación* y *alegoría* salen a la calle a probar suerte en las ruidosas avenidas de la industria cultural. Si esto puede ser dicho así, estamos en un punto decisivo, pues el montaje sería la promesa latente de que la crítica dialéctica puede pasar de las manos del intelectual crítico al masivo público de la cultura industrial. No es sólo un inquietante interrogante del lado de la producción, sino un campo de experimentación aún más vasto del lado de la recepción. Es decir, por un momento, la crítica de la industria cultural se puede tocar con el diseño de «contraesferas públicas» como las pensaban Alexander Kluge y Oskar Negt.¹⁸ No es un azar que su gran libro sobre la «esfera pública proletaria» esté dedicado, precisamente, a Adorno.

Montaje, escritura, interpretación materialista, nombres de esa razón ampliada *desde la cual* se propone la crítica de la civilización nihil-capitalista por parte de los frankfurtianos. El círculo mágico de mito e Ilustración puede romperse en la lógica interruptiva del montaje. Ahora lo sabemos: totalitaria es la Ilustración de la racionalidad científico-técnica, de la razón subjetivista; otra experiencia se abre en esta Ilustra-

¹⁸ Kluge y Negt, 1993 (una traducción de algunos fragmentos del libro se puede encontrar en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001). Miriam Hansen es quien más convincentemente ha escrito sobre estas posibles relaciones. Véase, sobre todo Hansen (1981-1982), Hansen (1992), y su gran prólogo a la citada edición inglesa del libro de Kluge y Negt, Hansen (1993).

ción del montaje materialista, de las alegorías del capital, de la escritura paratáctica de masas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Adorno, Th. W. (with the assistance of George Simpson): «On popular music» en *Studies in Philosophie and Social Science*, vol. IX, n° 1, New York, The Institute of Social Research. 1941.

- *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.
- *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 1988.
- *Notas sobre literatura* (Obra completa, 11). Madrid, Akal, 2003.
- *Teoría estética* (Obra completa, 7). Madrid, Akal, 2004.
- *Composición para el cine* (junto a Hanns Eisler) / *El fiel corredor* (Obra completa, 15). Madrid, Akal, 2007a.
- «El esquema de la cultura de masas» en M. Horkheimer y Th. Adorno, Th., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Obra completa, 3). Madrid, Akal, 2007b.
- *Crítica de la cultura y sociedad I* (Obra completa, 10/1). Madrid, Akal, 2008a.
- *Monografías musicales* (Obra completa, 13). Madrid, Akal, 2008b.
- *Crítica de la cultura y sociedad II* (Obra completa, 10/2). Madrid, Akal, 2009a.
- *Disonancias* (Obra completa, 14). Madrid, Akal, 2009b.
- *Escritos musicales V* (Obra completa, 18). Madrid, Akal, 2011.

Adorno, Th. W. y Benjamin, W.: *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid, Trotta, 1998.

Benjamin, W.: *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Carroll, N.: *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, Visor, 2002.

Duarte, R. [en línea]: «Industria cultural 2.0» en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_03.html, 2011.

Habermas, J.: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1989.

Hansen, M.: Introduction to Adorno, «Transparencies on Film» en *New German Critique*, n° 24-25, pp. 186-198, 1981-1982.

- «Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer» en *New German Critique*, nº 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, pp. 43-73, 1992.
- «Foreword», en A. Kluge y O. Negt, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Honneth, A.: *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*. Madrid, Machado Libros, 2009.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2001.
- Huyssen, A.: «Introduction to Adorno [Culture Industry Reconsidered]» en *New German Critique*, nº 6, pp. 3-11, 1975.
- *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Kluge, A. y Negt, O.: *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Koch, G.: Mimesis and *Bilderverbot*. *Screen*, nº 34 (3), pp. 211-222, 1993.
- Levin, Th.: «For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility» en *October*, vol. 55, pp. 23-47, 1990.
- Maiso, J.: «Dialéctica de la gran división. Theodor W. Adorno y los medios de masas» en M. Cabot, *El pensamiento de Theodor W. Adorno. Balances y perspectivas*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007.
- Maiso, J. y Viejo, B.: «Imágenes en negativo. Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas”, de Theodor Adorno» en *Archivos de la filmoteca*, vol. 52, 2006.
- Martín-Barbero, J.: *De los medios a las mediaciones*. México, Gustavo Gili, 1987.
- Nancy, J.-L.: *La verdad de la democracia*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Sánchez, J. J.: «Introducción. Sentido y alcance de *Dialéctica de la Ilustración*» en M. Horkheimer y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2001.
- Viejo, B.: *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid, Akal, 2008.
- Wiggershaus, R.: *La Escuela de Fráncfort*. México, FCE, 2010.

LUIS IGNACIO GARCÍA es profesor de filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina), e investigador del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Líneas de investigación:

La tensión entre estética y política en el horizonte del pensamiento contemporáneo.

Publicaciones recientes:

Dirección electrónica: luisgarcia78@yahoo.com.ar