

El pliegue fantasmagórico de la industria cultural¹

The Phantasmagoric Fold of Culture Industry

AGUSTÍN LUCAS PRESTIFILIPPO²

Resumen

Si bien la formulación paradigmática de la teoría de la industria cultural fue llevada a cabo por Adorno (y por Horkheimer) en *Dialéctica de la Ilustración* (1944/47), un examen atento no puede reducir el horizonte de su mirada a un espacio tan limitado. Las derivas de esta teoría en las discusiones políticas y académicas actuales, se comprenden en gran parte por el excesivo recorte del corpus textual a la hora de evaluar su operatividad explicativa y su potencialidad para interpretar la ideología cultural del mundo contemporáneo. En el presente artículo nos proponemos examinar la estructura interna de la industria cultural a partir del análisis del concepto de fantasmagoría tal como es usado por Adorno. En las conclusiones esbozaremos los desafíos que la interpretación de Adorno plantea al lugar del arte en la cultura contemporánea.

Palabras clave: Industria cultural, fantasmagoría, Adorno.

Abstract

Even though the paradigmatic formulation of the theory of cultural industry was developed by Adorno (and Horkheimer) in *Dialectic of Enlightenment* (1944/47), an accurate examination cannot reduce its scope to such a limited space. In fact, the reception of this theory in the current political and academic discussions can be understood by this excessive reduction of the textual corpus. It can explain the general misunderstanding at the time of evaluating its explanatory capability and its potentiality to interpret the cultural ideology of the contemporary world. The present article is intended to revise such deficit by examining the internal structure of cultural industry. In order to do so, this paper analyses the concept of phantasmagoria as it is used by Adorno. The conclusions will comment briefly on how Adorno's interpretation leads to challenges regarding the place of art in contemporary culture.

Keywords: Cultural industry, Phantasmagoria, Adorno.

Recibido: 03.11.2010. Aceptado: 17.12.2010.

¹ Este trabajo es una reformulación de una ponencia presentada en el *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria* "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria". Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, octubre de 2010, Buenos Aires.

² Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. E-mail: alprestifilippo@gmail.com

El pliegue fantasmagórico de la industria cultural

EN LOS AÑOS TREINTA, Adorno articuló de manera sistemática las razones de fondo que explicaban sus críticas al proyecto vanguardista que Walter Benjamin había presentado de manera paradigmática en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (2003). El corpus de investigaciones que se desarrolla por estos años pretende continuar las notas tomadas por Adorno en su correspondencia con Benjamin, procurando articular una justificación válida a su rechazo de los juicios aprobatorios de las nuevas técnicas de reproducción cultural.

Si bien desde diferentes perspectivas los estudios académicos (*Cfr.* Wolin, 1994) se han centrado en los materiales disponibles en el registro epistolar a los fines de dar cuenta de las posiciones encontradas en torno al análisis del lugar del arte en la esfera cultural del capitalismo tardío, resulta de gran productividad revisar las investigaciones adornianas que inmediatamente son realizadas luego de su célebre misiva del 18 de marzo de 1936 por dos motivos (Adorno - Benjamin, 1998: 133-139). Por un lado, se nos hace evidente que las sospechas adornianas en torno a las parodias de la superación del arte autónomo exigen un detenimiento en sus propias rugosidades internas, a los fines de comprender cómo se extrema la distancia entre su posición y la expuesta por Benjamin. Por otro lado, sin embargo, un examen atento de estas investigaciones podrá descubrir el *modo* de este distanciamiento. Pues, curiosamente, las estrategias argumentales del propio autor exhiben reevaluaciones de dos conceptos que el propio Benjamin ya había planteado tanto en su famoso ensayo sobre la obra de arte, así como en los materiales que componen el *Passagen-Werk*: aura y fantasmagoría.

En las líneas que siguen, me propongo analizar los desplazamientos semánticos que sufre la categoría benjaminiana de fantasmagoría en el espacio del “Ensayo sobre Wagner” (1997b [2008a]) y “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la audición” (1997c [1966]). La tesis que pondré a prueba es doble: es posible encontrar en el uso adorniano de esta categoría un recorte sistemático que anula su ambivalencia originaria; y es esta sistematización precisamente la respuesta a la necesidad de dar cuenta de las estrategias veladas de sometimiento que se producen en el terreno de la cultura. Dicho de otra manera, la trasposición de la categoría de fantasmagoría en el uso adorniano es el paso necesario para comprender los primeros pasos en la fundamentación de su teoría crítica de la industria cultural.

Estas investigaciones adornianas parten de dos preguntas de cuya respuesta depende la posibilidad de ofrecer objeciones justificadas a las tesis de Benjamin: ¿cómo se explica el proceso dialéctico de inversión en su contrario de la técnica de reproducción cultural?, ¿cuáles son los canales y mecanismos mediante los cuales el fenómeno fantasmagórico produce subjetividad en el capitalismo tardío?

El *Wagner* como caracterización sistemática del concepto de fantasmagoría

No resulta difícil reencontrar, pasaje por pasaje, la totalidad de las objeciones de la carta del 18 de marzo de 1936 en el espacio de una indagación crítico-social sobre la obra de un artista tan importante del siglo XIX como Wagner. Escrito entre 1937 y 1938, este ensayo expone una gran cantidad de figuras que secretamente buscan desarrollar las notas presentes en la correspondencia con Benjamin. Podría decirse que entre los ecos del *Passagen-Werk* y las tesis de Horkheimer sobre la crisis del individuo en el fin de siglo europeo, Adorno logra trazar la línea de demarcación entre el concepto de aura y el de fantasmagoría. Con esta diferenciación, su propia posición filosófica y política adoptará una figura que, con sus desplazamientos y sus tensiones, lo acompañará hasta sus reflexiones póstumas en *Teoría estética*.

La tesis estético-social de Adorno es que la obra de Wagner testimonia un caso paradigmático del carácter social burgués en decadencia. Como tal, lleva a un límite extremo los elementos contradictorios que determinaron al mismo en los tiempos iniciales del período de ascenso al poder de la burguesía. Adorno retoma una serie de argumentos desarrollados por Horkheimer en “Egoísmo y movimiento liberador” (1936) en los que el autor de *Teoría tradicional y teoría crítica* analizaba las antinomias entre los comportamientos hegemónicos en la vida práctica capitalista, y la condena moral del placer individual en concepciones religiosas modernas, filosófico-morales y en movimientos políticos en la historia desde el Renacimiento hasta la Revolución francesa. La conclusión que extraía Horkheimer de este estudio era que después de la victoria de la burguesía en el control de los medios de producción, la necesidad de encauzar y sublimar la energía contenida en los sentimientos de injusticia y las necesidades de las “clases bajas” llevaron a la génesis de la moral idealista y, sobre todo, a un tipo de personalidad muy particular. En este carácter se incorporarían rasgos de crueldad, en el que convivirían tendencias autodestructivas con un narcisismo extremado. Retomando el aparato conceptual de las primeras fases de Freud junto con la crítica de Nietzsche a la moral cristiana, Horkheimer deduce que bajo las condiciones sociales del sistema capitalista, la necesidad de represión y hostilidad contra el imperativo del placer de todas las personas que integran la sociedad, llevan a un nihilismo consumado de cuyas consecuencias destructivas, es posible encontrar líneas de continuidad entre los ideales progresivos de la burguesía naciente y la barbarie expresada por los regímenes totalitarios del siglo XX.

Al cotejar ambos polos, Horkheimer encontraba una manifiesta contradicción entre una realidad social antagonista, integrada a partir de prácticas instrumentales y formas de sociabilidad regidas por el control y la imagen filosófico-moral de una armonía y de una igualdad entre los miembros de la totalidad social. “La

crítica (moral) al egoísmo se acomoda mejor al sistema de esa realidad egoísta que su abierta defensa, pues el sistema se apoya cada vez más en la denegación de su carácter...” (Horkheimer, 2003: 158-159). De esta forma, con el derrumbamiento de la validez de las imágenes religiosas del mundo, el sistema capitalista en su época liberal requirió para su consolidación de todo un conjunto de representaciones y de patrones de comportamiento que hicieran posible la negación sublimada de sus contradicciones constitutivas.

Adorno recupera esta idea de un carácter congénitamente autodestructivo y masoquista del individuo burgués para interpretar la obra de Wagner. Así como Horkheimer tomaba casos “extremos” de la historia política de la burguesía para interpretar la forma “normal” en la que ésta organiza el tejido social, así también Adorno interpreta socialmente en Wagner, considerado por Nietzsche como un decadente, a un exponente sumamente ilustrativo de las formas ambiguas y contradictorias en las que la cultura se presenta en la sociedad capitalista. Pero el contradictorio entretejimiento de progreso y reacción en la obra de Wagner se expresa en sus propios niveles.

En su ya mencionada crítica del ensayo benjaminiano sobre la obra de arte, Adorno sospechaba de la separación tajante entre industria cultural y modernismo artístico, siendo en este caso la lectura “dialéctica” de ambos términos aquella que supiera analizar las formas precisas en que éstos son mediados: “Ambas llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores...; ambas son mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma...” (Adorno - Benjamin, 1998: 135). Las antinomias wagnerianas –interpretadas a partir del material musical en múltiples dimensiones expresan contradicciones y tendencias objetivas de la totalidad social. Principalmente, estas tensiones son las que testimonian en el cuerpo de una obra unitaria la intersección de dos líneas diametralmente opuestas de desarrollo de la cultura moderna que Adorno enfatiza: la producción de prácticas estéticas con potenciales emancipadores en la música radical y la formación de un objeto ideológico en la organización industrial de la cultura.

Las antinomias wagnerianas son analizadas por Adorno en la interconexión dialéctica de mito e historia. Semejante entretejimiento será la llave de acceso a la obra de Wagner en distintos niveles de análisis en los que espacio y tiempo, lo viejo y lo nuevo, la totalidad y la individualidad, aparecerán como diversas formas de expresión de lo social en el arte.

a) De manera recurrente Adorno concentra su interpretación en el concepto benjaminiano de fantasmagoría. Observa que, por un lado, los mitos ayudan al drama musical wagneriano a separarse tanto de la ópera romántica de género como a la gran ópera francesa. Por otro, la importancia de los mitos –que en su diversidad confluyen en un recurrente culto del pasado, en una idealización de la pureza del origen– son copartícipes de una “evaporación de lo político” en Wagner. La

decepción que nació con las promesas incumplidas de la revolución burguesa luego de 1848 lleva a naturalizar el carácter transitorio del presente en una imagen mítica eterna; así, pues, el mito deviene mitologización: “En el hombre puro, él proyecta ya al salvaje que al final surge del burgués y lo glorifica como si fuera metafísicamente el hombre puro... la violencia de lo que meramente es, se convierte en la legitimación de esto”. Ya Horkheimer había notado en su ensayo sobre el egoísmo algo similar; la represión compulsiva de los impulsos –necesaria para una estabilización del poder político en manos de la burguesía– lleva a la ideología de la “autenticidad del origen” que, como una forma de racionalización en el sentido del psicoanálisis, ayuda a sublimar en la imagen de la incorruptible femineidad, de la infancia inocente, o de batallas pasadas idealizadas, las necesidades incumplidas de una satisfacción genuina de deseos y necesidades. A su vez, Adorno recupera de la tesis de Horkheimer la relación de necesidad entre narcisismo desmesurado y decadencia burguesa. La fantasmagoría de Wagner, en este primer nivel de remisión mítica a un origen idealizado, es la operación ideológica por antonomasia que busca encubrir los antagonismos sociales que constituyen el orden político que se pretende comandar. La predicación por parte de las clases poseedoras de los medios de producción de una “renovación espiritual”, de mayor disciplina y control de los propios intereses, evidencia una función religiosa del lenguaje en la que se produce el efecto de consuelo y compensación en las audiencias. Uno de los fenómenos más recurrentes en la historia de los movimientos políticos burgueses con aspiraciones transformadoras es el de la necesidad de caudillos o líderes políticos individualizados. Horkheimer observa que la exigencia de estos individuos se explica por dos razones: por un lado en ellos se procura expresar la ideología de la individuación, como las estrellas de cine de Hollywood, ellos muestran que bajo el orden capitalista es posible establecer diferencias y afirmar la propia individualidad; pero, principalmente, ellos encarnan la mezcla de racionalidad e irracionalidad en el que se erige el orden político de la burguesía y que define al carácter burgués en sí mismo. Sostienen la bandera del progreso y la modernización social, pero no lo hacen sin la incorporación de elementos fantásticos que refuerzan tanto la imagen sacralizada del individuo excepcional, del genio, como la sumisión y la obediencia ciega en las masas que lo siguen. Esta auto-exaltación narcisista del individuo burgués se lleva a cabo mediante el uso de simbologías que exageran las propias virtudes personales y que, en muchos casos, evocan eventos idealizados del pasado (Robespierre). La conexión con la interpretación adorniana de los mitos en Wagner se evidencia cuando observamos que este auto-endiosamiento del individuo burgués se exaspera a medida que la conciencia de la propia crisis se vuelve inminente: “La extensión de la libertad lleva a subvertir o, al menos, a atacar a las autoridades constituidas; pero en esa misma medida se impone la necesidad de glorificar la nueva dominación mediante el retorno a formas ya superadas y que, justamente por ser pretéritas, se sustraen a la insatisfacción presente”.

A esto mismo se refería Benjamin cuando analizó el modo “infernol” de la fantasmagoría de la cultura del siglo XIX. La necesidad de revestir de formas pasadas elementos técnicos, era concebida como una operación de retorno de fantasmas pretéritos en los que la posibilidad de cambio en el decurso histórico —hecho factible por los progresos técnicos industriales— quedaba neutralizada ideológicamente³. Horkheimer, Adorno, y Benjamin coinciden, a pesar de sus diferencias, cuando hablan de una relación entre pasado y presente en la que la historia queda suspendida en una sincronía pura.

b) Hemos considerado hasta el momento un aspecto del concepto de fantasmagoría bajo el prisma de la conexión “infernol” de mito e historia. Adorno desarrolla en otro nivel de análisis esta noción jugando con las posibilidades semánticas que abre la raíz de la palabra apariencia (*Schein*). Aquí el término que funciona como mediador entre fantasmagoría (*Phantasmagorie*) y apariencia es el de fenómeno (*Erscheinung*). Por un lado, lo fantasmagórico nos remite a la imagen de una aparición súbita de un ser que no pertenece a *este* mundo. La aparición de figuras pasadas genera la ilusión de una presencia cuyo estatuto no puede identificarse con el modo de presencialidad cotidiana. Lo fantasmal aparece, es fenómeno en este sentido, se presenta; pero se presenta como un exceso, siendo *más* de lo que es (Adorno, 1997: 122-123). Al identificar a lo fantasmagórico de Wagner con esta noción de fenómeno, Adorno busca enfatizar el “efecto espejismo” que produce la obra wagneriana en tanto presentándose fuera de la historia:

La ley formal de Richard Wagner consiste en ocultar la producción bajo el producto como aparición (*Erscheinung*). El producto se presenta como productor de sí mismo: de ahí también la primacía de lo sensible y del cromatismo. Puesto que el fenómeno estético (*ästhetische Erscheinung*) no deja ya percibir las fuerzas y condiciones de su producción real, su apariencia, en cuanto exenta de resquicios, aspira al ser. La consumación de la apariencia es al mismo tiempo la consumación del carácter ilusionista de la obra de arte en cuanto realidad *sui generis* que se constituye en el ámbito del fenómeno absoluto sin no obstante renunciar a su plasticidad (Adorno, 1997b: 82).

La categoría que aquí opera por lo bajo es la de trabajo. El proceso de producción de la obra es escamoteado por el resultado que niega la temporalidad que constituye a la obra y hace que se presente como un objeto dado. El efecto de la fantasmagoría wagneriana sería según Adorno la suspensión de la historicidad en la obra que, en su marco categorial, se piensa como negación de su huella (*Spur*). En el arte de la instrumentación de Wagner, se da muestras de este fenómeno de

³ Acerca del modo infernal de la fantasmagoría, véase el análisis del *Jugendstil* y del *Art Nouveau* en el “Convolutio S: Pintura, *Jugendstil*, Novedad” (Benjamin, 2006).

negación. Por un lado, Adorno observa las líneas de continuidad de Wagner con la modernidad estética en su cercanía al impresionismo. El descubrimiento de la dimensión colorista en la orquesta, y su consecuente aplicación al interior de la instrumentación, es algo que sólo puede reconocérsele a Wagner. Ahora bien, Adorno observa que paradójicamente esta liberación del color es al mismo tiempo su dominio absoluto bajo la soberanía de la subjetividad del compositor. Esto lo explica Adorno mediante la idea de empaste orquestal.

La tendencia a la racionalización del lenguaje musical –Wagner como precursor de la música radical– en la dimensión de las conexiones entre instrumentos posibilita un sonido equilibrado, en donde la orquesta consigue la figura de la totalidad formal, sin dejar fuera ninguna contingencia ni inhomogeneidad. Así, pues, Adorno puede leer a Wagner como un momento fundamental en la historia del dominio técnico de los materiales musicales en el caso concreto de la instrumentación de las transiciones: el comienzo de un hincapié racional en el momento constructivo en el que la totalidad musical se configura a partir del reforzamiento de las relaciones de necesidad entre antecedente y consecuente de forma similar a la derivación lógica.

La instrumentación wagneriana se separa de las formas precedentes en esta configuración de una totalidad sonora en la que el modo de producción de cada instrumento particular se pierde en la unidad. Esto lo analiza Adorno en dos registros. En un nivel provisorio Adorno interpreta sintomáticamente los enunciados de Wagner como teórico del arte. Leyendo el ensayo “La obra de arte del futuro”, Adorno descifra la causa de los efectos prácticos que luego encontrará en la técnica de instrumentación. Aquí el concepto clave es el de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), del que es posible deducir consecuencias para nuestra noción de fantasmagoría y que también conectan con la categoría de apariencia.

En este ensayo, escrito en 1849, no resulta difícil encontrar al romántico desencantado con los corolarios no-vinculantes de la sociedad burguesa. La idea atomista-liberal de la totalidad social lleva en el terreno estético, dice Wagner, a una concepción que falsea la misma idea del arte. La idea de obra de arte total supone, y reacciona ante, el diagnóstico de que las condiciones actuales de una división del trabajo socialmente impuesta son al mismo tiempo las condiciones que dificultan la posibilidad de la misma existencia de la obra de arte. Para ello Wagner concibió un ideal bajo el que todas las artes particularizadas, desde la poesía, pasando por la danza hasta la música, junto con la arquitectura, la escultura y la pintura, tendrían que poner entre paréntesis su “egoísmo” y desembocar en una fusión comunitaria en la que cada una reencontraría el sentido perdido por la escisión moderna en una nueva organicidad. Teniendo como telón de fondo la imagen feuerbachiana de la sociedad comunista como cooperación igualitaria de los individuos, Wagner proyecta esta visión utópica de la obra de arte en la que cada una de las artes colaboraría aportando su particularidad a la formación de un drama que se nutriría de todos y cada uno de ellas. Ahora bien, decimos con Wagner que este concepto

es utópico, puesto que “Esta reconciliación sólo puede llevarse a cabo, dada toda la situación de nuestra actual estructura social, en el individuo, gracias a una rara capacidad escondida en él: en consecuencia, nosotros vivimos en el tiempo del genio individual, de la rica, reparadora individualidad de unos pocos. En el futuro, esta reconciliación tendrá lugar a través de la camaradería, en forma realmente comunista; el genio no estará ya aislado, sino que todos participarán en el trabajo del genio, el genio será un genio colectivo. ¿Será esto una pérdida, una desgracia? Únicamente al egoísta le puede parecer esto”. El lugarteniente de la colectividad emancipada es el “genio individual” que logra reunir en sí mismo de forma extraordinaria la diversidad de elementos que cada una de las artes aporta por separado.

Pero estas nociones teórico-ideológicas se concretan, curiosamente, en la misma práctica de Wagner como instrumentista. De allí que Adorno descubra una dimensión práctica de la ideología al desplazarse al registro técnico del análisis. Esto lo hace distinguiendo las “pérdidas” y las “ganancias” del progreso tecnológico en el caso particular del reemplazo de las trompas naturales por las trompas de válvulas:

Quien jamás ha oído una trompa natural junto a una trompa de válvulas no puede preguntarse dónde se ha de buscar el «auténtico carácter» de la trompa cuya pérdida él lloraba. Es la huella (*Spur*) que deja la producción del sonido en éste; un sonido «suena como trompa» en cuanto se percibe que es tocado por la trompa: la génesis, incluido el peligro de la pifia, entra en la cualidad del fenómeno (*Phänomens*) (Adorno, 1997b: 75).

Podemos observar el movimiento de la dialéctica adorniana con este pasaje. Así como el empaste y la tendencia a la estructuración radical que la orquesta en Wagner asume son elementos del “progreso”, del desencantamiento del lenguaje musical, del mismo modo estas instancias modernizadoras se invierten en su contrario. La “regresión” en Wagner se observa en el momento en que la estructura musical niega su génesis, su temporalidad interna, ocultando la marca que el trabajo dejó allí y convirtiendo al fenómeno estético en puro espacio. Adorno enuncia esto con otras palabras extrayendo consecuencias ético-políticas: el sonido amortiguado fruto de su técnica de instrumentación cubre a la obra con un “falso brillo” que oculta lo que sufre, el momento individual, el instrumento en su materialidad sonora; pero aquello que sufre no es sino expresión en el terreno estético de un sufrimiento invisibilizado en la totalidad social. Del mismo modo, la imagen de la cooperación complementaria entre las artes tal como la exponía el ideal de la obra de arte total silenciaba las tensiones que podrían producirse en el contacto de los materiales provenientes de cada registro. La fantasmagoría wagneriana, leída en su dimensión apariencial, es un “hundirse profundamente en la mercancía”, efecto de procesos sociales contenidos ya en la unidad mínima de la forma mercantil de cuya condición de posibilidad Marx descubrió a la abstracción del trabajo concreto. El

olvido del rastro que el trabajo deja en el objeto es lo que hace posible la “engañosa autonomía” –así la llama Adorno– que concita actos de veneración fetichistas.

c) No es inútil retomar uno de los aspectos de la crítica adorniana al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Como podrá recordarse, Adorno observaba que “el centro de la obra de arte autónoma entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad” (Adorno - Benjamin, 1998: 136); es decir, a la negación crítica del esteticismo habría que agregarle un análisis pormenorizado de los casos concretos del arte moderno en los que la racionalización estética produce las condiciones de una potencial liberación sin borrar, a la vez, su propia diferencia artística. Pero también, como bien había estudiado Benjamin, la dialéctica tendría que mostrar los momentos en los que “la propia tecnología se trasciende a sí misma y se convierte en obra de arte planificada” (*Ibidem*: 137). En la interpretación de la obra de Wagner queda manifestada esta dialéctica de la obra de arte autónoma de un modo genuino. Por un lado, el arte de la instrumentación lleva a una construcción artística integral, dejando atrás los resabios de momentos sonoros no significados por la estructura musical; en otras palabras, el proceso de modernización y autonomización estética. Paradójicamente, es esta pérdida de ingenuidad en Wagner, la conciencia de la creciente importancia que adquiere la técnica en la composición musical, la que lo lleva a exagerar y resaltar el falso carácter de naturalidad estética. De allí que, de forma simultánea, la unidad en la multiplicidad no integre y conserve aquella multiplicidad sino que opere suprimiendo las contribuciones singulares que la posibilitan. En este instante el arte confiesa su dependencia de la forma mercancía, y se reconoce su pretensión de autonomía como falsa e ideológica: oculta el procedimiento que la generó pretendiendo ser algo *más* que su historicidad. Evidentemente, Adorno comprende esta dialéctica como el fruto de lo decadente en Wagner: la autoexaltación mítica en el instante en que se reconoce la propia finitud.

Antes de proseguir con nuestro análisis de los aspectos del concepto de fantasmagoría según Adorno, cabría retroceder nuevamente a un problema que apenas si hemos esbozado más arriba pero que tendríamos que desarrollar aquí. Resulta curioso el hecho de que Adorno piense a la fantasmagoría en Wagner como el momento en donde su obra oculta y niega la marca de su génesis. Evidentemente, Adorno recuperaba la idea benjaminiana de una conexión entre mito e historia, leyendo en el olvido de la construcción en la obra el sinónimo de una pretensión de eternidad y naturalidad que debía ser criticado. Ahora bien, la idea de huella (*Spur*) resultó sumamente significativa también para Benjamin. A nosotros nos interesa aún más cuando caemos en la cuenta que con ella Adorno diferenció la noción de fantasmagoría de la de aura.

En la carta de respuesta a “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Adorno hizo hincapié en la nueva formulación benjaminiana del concepto de aura como experiencia (Adorno - Benjamin, 1998: 308). Al entenderla como un acto de invertir al

fenómeno de la capacidad de devolver la mirada, Adorno subrayaba la categoría de huella, enfatizando la identidad de la idea de aura con la de marca de la génesis en el fenómeno. De esta interpretación se deduce que, para Adorno, la línea de separación entre un objeto fantasmagórico y una obra de arte que conserva su momento aurático pasa por el hecho de que la primera niega y oculta la huella del trabajo artístico, mientras que la segunda expresa su propia transitoriedad. Mas, habría que leer esta definición de aura en Adorno con cautela, pues la categoría de trabajo aquí podría conducirnos a identificar sin más su tesis con la noción espiritualista de trabajo (Hegel). Consideramos que así fue como Benjamin leyó esta definición adorniana y que esto explica su negativa a concederle a su amigo la similitud de perspectivas (*Ibidem*: 312).

Mientras que la reciprocidad que supone la noción de experiencia aurática como acto de conceder al fenómeno una capacidad de devolver la mirada podría remitirnos fácilmente a una noción especular de reconocimiento, lo que Adorno pretende pensar con esta categoría de huella es, por sobre todas las cosas, la expresión de una contingencia y de una transitoriedad de cuyos efectos no podemos decir que sean afirmativos⁴. La huella señala el problema irresoluble que la relación técnica con el material genera, es precisamente el interrogante que late en la obra, y que interpela a quien la experimenta como cicatriz de algo *nunca del todo concluido*. La remisión a la génesis contenida en el fenómeno introduce en su seno su propia destrucción, dado que desmiente sus pretensiones de eternidad en tanto que apariencia: el falso brillo fantasmagórico, por el contrario, acalla ese disenso irreductible en la apariencia de una relación armónica entre los particulares. Simultáneamente, la huella de la génesis en el fenómeno desautomatiza las propias estrategias de significación de quien lo experimenta, anulando la posibilidad de unir esa apariencia con su esencia, al cuerpo con su sentido.

Ahora bien, resulta claro que para Benjamin la noción de huella también quedaba remitida a una contingencia de la que era posible deducir tanto la propia caducidad del fenómeno como la necesidad de su salvación. Tanto en la idea de un lenguaje material que a la vez que posibilitaría la significación humana exigiría de ésta su consumación y perfeccionamiento, como en su investigación sobre los *Trauerspiele*, Benjamin da a conocer una noción de singularidad material concebida como marca del origen en los fenómenos de la que evidentemente Adorno extrajo el impulso para interpretar a Wagner (Benjamin, 1990: 29).

⁴ El valor que adopta la categoría adorniana de trabajo artístico y la negatividad que resulta de su inscripción en el espacio de la obra de arte (*Spur*) se vuelven comprensibles al remitirnos a la idea de procedimiento presente en la primera teoría formalista del arte de Shklovski. Adorno y Shklovski conciben al procedimiento en el arte como una técnica de extrañamiento (*ostranenie*) que habilita a experimentar el devenir de la comprensión en desmedro de su realización feliz. (Cfr. Adorno, 1997: 172 y Shklovski, 55 y ss., en Todorov, 2008).

El reverso del pliegue

El ensayo de 1938 sobre el fetichismo de la música y la regresión de la audición es una continuación de las reflexiones desarrolladas en el escrito sobre Wagner a propósito del vínculo entre arte y sociedad en las sociedades capitalistas. En términos económico-políticos, la perspectiva ahora se posiciona en el seno de la estabilización del capitalismo tardío. Al situarse ya no en los orígenes comunes de la industria cultural y el modernismo estético sino en la hegemonía presente de la primera, no se nos hace difícil encontrar *prima facie* diferencias notables entre ambas perspectivas. Mientras que la mirada ambigua que exigía la obra de Wagner manifestaba la dialéctica del “arte elevado”, el posicionamiento tajante del escrito sobre el fetichismo en la música podría corroborar la vulgarizada imagen de Adorno como un crítico elitista de los progresos técnicos en la cultura de masas. Si Benjamin pecaba de “romanticismo anárquico”, pareciera ser sencillo corroborar un simétrico “romanticismo burgués conservador” en Adorno.

Ahora bien, si tomamos en serio la *dialéctica* del arte autónomo y de la industria cultural, entonces podríamos comenzar a dejar de lado esa primera impresión interpretando a este ensayo como el reverso del pliegue fantasmagórico. De esta manera, si en términos lógicos la mediación no es un “puente” que conecta dos positivities sino la contradicción interna de cada término, entonces tendremos que acompañar a Adorno en su análisis de las tensiones internas de la industria cultural. En lo que sigue nos planteamos un objetivo doble: *a)* remarcar las fuertes continuidades entre ambos textos en lo que concierne al concepto de fantasmagoría, con la hipótesis de que el ensayo sobre el fetichismo en la música proporciona un complemento para la teoría adorniana de la industria cultural; y *b)* precisar las novedades del artículo sobre la regresión en la audición a la luz del interés de Adorno de leer su (nuestro) presente cultural.

a) En términos generales, la veta de continuidad que es posible sacar a la luz entre ambas investigaciones es la del seguimiento por parte de Adorno del progreso afianzamiento en el capitalismo tardío del aparato de control y reproducción simbólico-social que representa la industria cultural. De Wagner a la música ligera, asistimos a ese corrimiento de tierras que representa la dialéctica de la obra de arte autónoma en su devenir obra de arte planificada. Con la ayuda de la crítica vanguardista al esteticismo, Adorno desenmascara la ideología burguesa del “arte puro” demostrando la afinidad entre la producción de bienes para el consumo y el arte de la composición wagneriana. Detrás de sus pretensiones de pureza estética encuentra Adorno procesos sociales que vuelven irrisoria la idea de una separación del arte de la forma mercancía. El ensayo sobre el fetichismo en la música traza las líneas finales de esa trayectoria del arte del siglo XIX que culminó maniatado por las técnicas de producción y divulgación de la industria cultural, sea en su modalidad de

bien cultural “museizado” como clásico, sea en su modalidad de arte simplificado –“adaptado”– para el público masificado.

Un caso ejemplar al respecto es el del *leitmotiv* wagneriano. Adorno analiza cómo la industria cultural se apropia de una posibilidad insita en la técnica de los *leitmotiv* en la ópera de Wagner, componiendo música meramente ornamental para la industria del cine –el “telón musical”–, y en la planificación de música ligera destinada al consumo de amplias audiencias. Tanto en la música para el cine de Hollywood, como en las canciones de moda y en los jingles de las publicidades, se asiste a una apariencia de novedad que esconde su propia semejanza estructural con manifestaciones simbólicas del pasado. Esta homología estructural es explicada del siguiente modo: la identidad de la “pseudoindividualidad” musical se produce en una dependencia unidireccional de un mismo esquema.

Así como en su *Wagner* había descubierto una dimensión heterónoma en la técnica wagneriana, en donde el cálculo del efecto determinaba exteriormente la organización de la obra, ahora el medio del *leitmotiv* terminaría siendo instrumentado en las tres formas de música dirigida que Adorno analiza en el capitalismo tardío. Por un lado, la repetición del *leitmotiv* en la música cinematográfica permite al espectador anticipar en el recuerdo sucesos y acciones en la medida en que asocia el tema musical a un personaje, una atmósfera emocional, o un desencadenamiento de eventos –p. ej.: el anuncio musical de un efecto de estupor mediante la asociación de sonidos siniestros con la imagen de una casa de campo desolada–. En la repetición confirma las expectativas, pero “no traspasa los límites de la conciencia”. Adorno observa también que mediante la repetición de asociaciones de imagen y sonido, la publicidad fomenta –en un extraño juego de olvido y recuerdo– la articulación de necesidades y objetos para el consumo. Finalmente la música ligera en las canciones de moda también reproduce este entretejimiento de mito e historia en frases pegajosas, en cadencias banales, en donde lo más nuevo se desenmascara como lo siempre igual (Adorno, 1966: 49).

Pero si tuviéramos que resaltar los puntos de continuidad entre las reflexiones del *Wagner* y las del trabajo sobre la música dirigida, tendríamos que colocar en un lugar privilegiado a la categoría de fantasmagoría tal como ya la pudimos analizar. Si bien Adorno no menciona este concepto es evidente que secretamente ofrece la clave de su nexo argumental. El fenómeno de encubrimiento y silenciamiento de los antagonismos sociales constitutivos de la sociedad capitalista caracteriza tanto al momento “regresivo” de Wagner como a la música ligera. En otras palabras, la fantasmagoría de la industria cultural como sublimación de necesidades incumplidas por las relaciones de producción vigentes. Si en Wagner esto venía garantizado por la práctica de mitologización del presente, en la industria cultural se lo lleva a cabo a partir de lo que Adorno suele llamar una idea culinaria de cultura: la proliferación de halagos sensoriales en los que se busca satisfacer virtualmente y de forma compensatoria lo que no se garantiza en la realidad social.

Una de las instancias en la que este efecto de consuelo se realiza de forma paradigmática es en la ideología del individuo que la música ligera propugna. Ella “no hace sino momificar los residuos depravados y en putrefacción del individualismo romántico” (*Ibidem*: 62) en donde nos es fácil reconocer a las recurrentes “stars musicales” impulsadas por las compañías que producen y distribuyen sus obras. Se reconoce el carácter ideológico que ofrecen estas figuras cuando se muestran como la contracara que sustituye el fenómeno de la “liquidación del individuo” en la producción cultural y en la apreciación estética. Si tuviéramos que resumir esta idea de forma simplificada en una ecuación, ésta sería: a mayor liquidación del sujeto musical y su capacidad de experiencia, mayor su sobrevaloración ideológica. Podemos conectar esta relación de íntima necesidad de narcisismo y decadencia del individuo en la “sociedad administrada” con las no menos ambivalentes lecturas críticas del llamado período heroico de la burguesía arriba analizadas.

El otro registro en el que opera el pliegue fantasmagórico de la industria cultural es el de la borradura de su huella. En consonancia con el principio esteticista del siglo XIX de la obra de arte hermética, la mercancía cultural refuerza la ilusión de inmediatez e imparcialidad al escamotear sus orígenes interesados, esto es, contingentes. A esta ilusión de sutura Adorno la llamó también concreción aparente. Pero las consecuencias que extrae Adorno de este acto de ocultar la marca del proceso de producción en los productos de la industria cultural pueden ya considerarse bastante novedosos porque agregan a la dimensión técnica de la producción, su correspondiente dimensión “hermenéutica” de la recepción en los sujetos de la experiencia.

b) Lo que Adorno deduce como corolario de la fantasmagoría de la organización industrial de la cultura es la disolución de *toda relación* entre objeto y sujeto en la apreciación artística. Evidentemente, Adorno presupone aquí una noción de comprensión estética muy particular de la que podemos subrayar en esta ocasión *una* determinación central: la relación de comprensión entre ambos términos sólo se realiza en el sentido de una reciprocidad, si es que aún puede ser llamada de esta manera, en la que la obra y su sujeto se encuentran bajo una insuficiencia constitutiva. La consumación de la primera sólo se da en su *encuentro* con la comprensión que la redime. Por el contrario, al presentarse como un dato, trascendiendo la mediación humana, la música ligera fomenta la actitud pasiva, contemplativa, en la recepción (*Ibidem*: 27)⁵. Este abismo entre sujeto y objeto presupone un abismo

⁵ En la recuperación de la categoría benjaminiana de redención y de crítica, Adorno se acerca al teorema de la hermenéutica moderna que sostiene que “la comprensión forma parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado”. Ahora bien, así como la redención benjaminiana acepta como su presupuesto el carácter irreversiblemente “caído” del fenómeno, la comprensión de la obra de arte en Adorno no cuenta con las garantías hermenéuticas de la tradición y la noción de mundo con ayuda de las cuales las dificultades que plantea Gadamer para la comprensión, parecen quedar solventadas en una complementación recíproca de texto y lectura.

al interior de este último. Retornamos así al terreno técnico de la producción del objeto.

En la medida en que lo que determina los momentos particulares del objeto no es la estructura significativa sino el cálculo del aumento de ganancia, la parte queda sustraída de su significación a través de su conexión con las demás y con el todo. Las funciones de los elementos dejan de estar determinadas por su aporte al nexo de sentido, quedando subsumidas bajo el criterio externo de reproducir comportamientos adecuados a las expectativas de poder, tanto normativas desde las instituciones sociales como las económicas desde las empresas. El término intermedio entre, por un lado economía y la administración y, por otro, el público receptor es el de esquemas de significación establecidos como convenciones de estilo ahistóricas, jerarquizadas valorativamente, y universalmente convalidadas que no son sino la imposición interesada de grupos de poder.

A la vez que Adorno destaca, en un eje de análisis vertical, la función reguladora de la industria cultural entre pretensiones de validez y expectativas normativas/económicas, enfatiza el momento aglutinante, integrador, en el eje horizontal. Los productos de la industria cultural producen un *nosotros*, un colectivo, que borra con suma eficacia los conflictos que hacen del público un campo de fuerzas y que bajo la fachada de universalidad encubre la multiplicidad (*Ibidem*: 34). Era esto precisamente lo que Adorno subrayaba en una de sus críticas a la primera versión del “París, capital del siglo XIX”; la industria cultural como forma de coacción que produce subjetividad en un sentido positivo.

Mas aquí tendríamos que hacer hincapié en las distancias que separan las consecuencias que se extraen del análisis social de la técnica musical en ambas investigaciones. Mientras que el carácter mercantil del arte de la orquestación de Wagner se observaba allí donde la tendencia racional a la estructuración de los elementos sonoros reafirmaba la idea de *Gesamtkunstwerk*, anulando así la expresión de las tensiones entre materiales individuales, en el análisis de la estructura interna de los objetos culturales mercantilizados lo que parece evidenciarse es algo distinto. En la industria cultural, lo que Adorno encuentra es una ausencia de organización debida a, paradójicamente, un exceso de planificación. Aquí servirá explicitar una distinción conceptual de Adorno con la que hemos trabajado implícitamente en nuestro escrito: la diferencia entre la categoría de técnica y la de tecnología⁶.

Mientras que la técnica es el trabajo con los materiales y las soluciones que ese trabajo intenta dar a los problemas que esos materiales presentan o, lo que es lo mismo, el desarrollo inmanente de las leyes formales de la obra y su consecuente estructuración –por lo demás, siempre débil–; la tecnología es la organización externa de la obra mediante parámetros que no se pueden reducir a términos estéticos

⁶ “Resumen sobre la industria cultural”, en Adorno (2008b: 298). Esta distinción ha sido enfatizada en la teoría del cine por Ipar (2008) y Hansen (1981/1982).

sino que dependen de motivos de control económicos y políticos. En ambos se produce un objeto unitario, con su estructura propia, pero en el primer caso esa estructura se consigue “desde dentro” siguiendo las leyes internas de los materiales y las exigencias que éstos presentan –de forma que la unidad de las partes no está asegurada como un a priori y tiene en el espectro de su destino la posibilidad de fallar–, mientras que en el segundo caso la estructura queda garantizada por el esquema que se le implanta de manera heterónoma. Así pues, en este último caso, no existe necesidad de producir un sentido minuciosamente, realizando síntesis entre los elementos diversos que se integran en la obra, sino que conviven en ella de forma desperdigada, sin mantener una relación de necesidad con el todo.

Podemos entender ahora por qué Adorno no sólo encuentra en la música ligera una ausencia de relación entre público y mercancía cultural sino también una carencia de relación al interior de este último. Los productos de la industria cultural se presentan como una masa de elementos *sin relación* en donde lo que predomina es el halago sensual y no la capacidad de cada uno de ellos de remitir a otro. Al tener asegurado su lugar en la estructura desde el comienzo, los elementos no producen “desde abajo” las relaciones significativas, su valor diferencial sin la garantía salvadora de la convención, sino que esta identidad se construye de manera tal que su función se reduce a ratificar esa exterioridad que se implanta esquemáticamente.

Que la distinción categorial no se plantea en una oposición bipolar se hace evidente tanto por la lectura crítica que se observa en el *Wagner*, en donde el análisis técnico termina encontrando lo fantasmagórico en el devenir tecnológico del propio objeto de la crítica como por el reconocimiento de una posibilidad objetiva de las tecnologías de reproducción cultural de, en un uso adecuado, trocarse en técnicas artísticas con derecho propio. Que esto último fue concebido al interior de la propia teoría de Adorno de la cultura de masas es algo que sólo se entiende cuando el análisis se fija en la resignificación adorniana del concepto de aura.

Conclusiones

A partir de la experiencia histórica doblemente determinada de la crisis de la legitimidad del arte en la cultura de masas contemporánea tanto desde el flanco de los modernismos artísticos y las vanguardias históricas como desde el progresivo avance de la organización industrial de la cultura, Adorno entendió que una celebración acrítica de los nuevos dispositivos de reproducción cultural no era la estrategia más adecuada a los fines de pensar una práctica artística, alternativa y liberadora. De allí que Adorno haya centrado su proyecto estético-político en el concepto de aura (Ver: Adorno - Benjamin, 1998: 133-139), en el que Benjamin situaba todas las determinaciones conservadoras de la obra de arte burguesa. Pero para poder justificar la pertinencia de este concepto en las condiciones actuales del

capitalismo tardío, Adorno tuvo que realizar un rodeo muy particular. Este rodeo también encontró su impulso en una categoría benjaminiana.

Sistematizar el concepto de fantasmagoría que, en su ambiguo marco de referencia original, amenazaba con subsumir la crítica legítima del arte desde la modernidad estética en la dominación cultural, era para Adorno de suma urgencia. Coincidió entonces con el diagnóstico benjaminiano de la crisis de la apariencia, pero no creía conveniente deducir de esto que esa crisis fuera traducible sin resto en una praxis emancipada. Al contrario, sus reparos se fundaban en la sospecha ante la historia de las parodias de superación del aura. La fantasmagoría, tal como aparece en sus reflexiones, es el caso ejemplar de esta parodia de superación.

Pero Adorno no adjudicaba la culpa al aparato de reproducción cultural *per se* por la reproducción del control de los individuos. Hacerlo habría significado oponer una simétrica y complementaria negación abstracta a la celebración benjaminiana de las nuevas tecnologías de difusión cultural. Esto lo pudimos poner en claro en el estudio adorniano de un caso considerado generalmente como “arte elevado”. De esto se sigue que Adorno no presuponía un concepto normativo de arte del cual fuera posible extraer las fuerzas para negar el proyecto vanguardista. La dialéctica del arte autónomo contenía tanto la posibilidad de una inversión en la fantasmagoría, en la obra de arte planificada, como la posibilidad de una práctica liberada. De la primera inversión dialéctica del arte autónomo Adorno extrajo sus reflexiones sobre la organización industrial de la cultura ya no en sus comienzos en el siglo XIX sino en su estabilización bajo las condiciones sociales del capitalismo tardío. El caso de la música dirigida nos ha servido de ejemplo para arrojar algo de luz sobre el tipo de efecto fantasmagórico que se produce tanto sobre el público de recepción como en la constitución del objeto mismo. De la segunda posibilidad Adorno extrajo el impulso para revisar la posibilidad del aura hoy.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1966). *Disonancias*. Rialp, Madrid.
- Adorno, T. (1997a). *Ästhetische Theorie (GS 7)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (1997b). *Die musikalische Monographien (GS 13)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (1997c). *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie (GS 14)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- _____ (2008a). *Monografías musicales*. Madrid: Akal.
- _____ (2008b). *Crítica cultural y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. - Benjamin, W. (1998). *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta.
- Adorno, T. - Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Benjamin, W. (1990). *Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

- _____ (2003). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____ (2006). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Hansen, M. (1981/1982). "Introduction to Adorno, «Transparencies on Film»" (1966). *New German Critique*, N° 25-26, pp. 186-198.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ipar, E. (2008). "El doble sentido de la técnica en la cultura de masas: Adorno y la dialéctica del cine". *Question*, N° 20.
- Shklovski, V. (2008). "El arte como artificio", en Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. London: University of California Press.