

-Título:

Parataxis. Expansión¹

-Nombre y breve bio del productor:

Molina Manuel

(Córdoba, 1988) es egresado como Licenciado en pintura y doctorando del Doc. en Artes, ambas de la Facultad de Artes de la UNC. Organiza y participa de muestras grupales como "Coexistence Project: Miami-Córdoba", American's Art – Center of Contemporary Arte of Miami, 2010, Miami; "Aplastar la utilidad" del programa Pertenencia, curadores: A. Labaké, C. Cagnolo y F. Farina, Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, 2011, Buenos Aires; "Consideraciones móviles D" en Museo Dr. Genaro Pérez, 2012, Córdoba; "Ternos laureles que supimos conseguir" en Cabildo, 2013, Córdoba; y muestras individuales como "El lenguaje como arte [como arte] – Cuatro usos del lenguaje en el arte conceptual lingüístico", CePIA, 2009 e "Investigación pictórica" en el Museo Evita-Palacio Ferreyra, Córdoba. Es investigador independiente y expuso con artículos como "La repetición como regresión: una aproximación negativa a la idea de arte avanzado en el pensamiento temprano de Th. Adorno" en las Jornadas Internacionales «Actualidad de la Teoría Crítica», UNR, 2013, Rosario; y "Monopolio y verdad en la escritura de Th. W. Adorno durante el exilio", I Jornadas Montajes: pensamientos y prácticas. Poéticas y políticas de la fisura, 2013, UNC, Córdoba. Integra el equipo de investigación en artes "Metasemiosis & publicidad en el arte visual, a comienzos del tercer milenio" (coord. Fraenza), UNC y el equipo en filosofía "La dialéctica de la apariencia estética en el contexto de la desdiferenciación del arte" (coord. Juárez), UNC.

*

Nueva York y Los Ángeles ambas, encarnan dos figuras de la misma expresión, a saber, del poderío ascendente de los capitales monopólicos. Tierras de imparables conquistas de la creatividad técnica y de las condiciones de producción capitalista del siglo pasado, sólo en los cuarenta aparecieron el aerosol (1941), el reactor nuclear (1942), la computadora (1945), la bomba atómica (1945), el horno microondas (1948) y el disco de vinilo (1948).

Había una vez un organismo, grande, ubicuo, ramificado en cientos de nodos de crecimiento, de extensiones de sí mismo. Algunas de sus células, agrupadas, enloquecidas de sí mismas, de ser idénticas a ese organismo mutan, buscan revolucionarse, son tumores, inflamaciones. Aquel organismo es el capitalismo avanzado. Y las críticas son las células anómalas, diferentes, no-idénticas que liquidan virtualmente (o monadológicamente: Leibniz) a todo el organismo cada vez que descomponen concretamente una de sus células sanas o a sí mismas. La célula enferma, fragmento dañado de lo vivo, responde en consonancia al concepto adorniano de fragmento artístico: "el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a

ella" (1970). El capitalismo, visto como un organismo enfermo de críticas, reacciona también en un frente epistemológico porque produce no sólo inmensos velos de ideologías, sino también las figuras, las imágenes fisionómicas, los modelos cognitivos para criticarlo desde dentro (quizás la estrategia que nos queda sea la simbiosis parasitaria, metacríticas inmanentes: hacer del adversario no sólo un blanco sino además un huésped y beber no *sin* ni *con*, sino *del* enemigo). Estas figuras aparecen en el corazón de sus lógicas, sus creencias, sus proyectos más enormes, sus más minúsculos productos, sus promesas más estruendosas y sus más silentes procesos. Sólo en el presente y gracias a un sistema que se muestra y se define como expansión de sí mismo, hemos podido comprender ese nivel de las cosas, esa fuerza presente en todo lo que es, que busca expandirse, reproducirse, multiplicarse a sí mismo: el arte, la vida, las identidades, los poderes, las instituciones, los sistemas, las civilizaciones, las ciudades, el universo, las enredaderas, los hormigueros. Subterráneamente esta fuerza estuvo siempre en nuestras historias, pero por el capitalismo hoy se nos ha vuelto principio cognitivo y ontológico. Y paradójicamente, la reproducción en las células, en las ciencias, en el arte y en el capitalismo tardío se da a través de su opuesto, la fragmentación. Siendo, claro, cada parte una sinécdoque -una extensión- y una alegoría -una imagen- del todo. Adorno también lo es.

En junio de 1937 un Adorno ya en exilio de la Alemania ya dominada por el nazismo viaja por primera vez a los Estados Unidos, aunque aún no estaba seguro de instalarse en la sede Nueva York del Institut y la posibilidad de trabajar junto a Benjamin era uno de los motivos para quedarse. En septiembre del mismo año, Adorno se casa con Gretel Karplus -amiga también de Benjamin-. Sumado al saturado y opresivo clima social y político europeo, en noviembre se desequilibra para Adorno la balanza profesional y deciden con Gretel mudarse a Nueva York: Horkheimer le anuncia que había un puesto como director de música en el *Princeton Radio Research Project* de la Rockefeller Foundation, dirigido por Paul Lazarsfeld. El 26 de febrero de 1938 los Adorno's y Nueva York se conocen en persona.

Durante los años 20 Nueva York había recibido una gran migración de afroamericanos desde el sur y otra fuerte ola desde Europa a causa de la Primera Guerra Mundial. La explosión económica de posguerra, cuyo epicentro residió en la bolsa del Wall Street, produjo también una enorme explosión demográfica y la isla comenzó a perfilarse

durante la década de los treinta como la ciudad de los rascacielos: en 1930 se termina el sofisticado Chrysler Building, y un año después el célebre Empire State Building. Los rascacielos, que como los árboles son protuberancias de la tierra alzadas al cielo, buscan con su imponente y viril altura enseñarle al mundo en el lenguaje arquitectónico cuánto capital se ha acumulado. Primos de los obeliscos y las torres han mutado su función social de una razón religiosa o militar, a una administrativa o comercial: tienen la misión de disponer en vertical numerosas superficies de apoyo para la producción en los de oficinas y el consumo en los edificios residenciales. Una ciudad como Nueva York (u hoy Tokio) es el modelo de un tipo de expansión espacial particular, novedosa, sin precedentes: estratificada, vertical, puntiaguda. Se toma consciencia de que el aire, la atmósfera intangible, invisible, indivisible e inaprensible puede convertirse en soporte para un crecimiento del territorio *sin tierra*, en una multiplicación abstracta de la superficie sin haber ocupado y cubierto ni un metro cuadrado más del valioso y disputado suelo. La biosfera comienza a modelarse en esta ciudad a través de los extensos pasillos que configuran los rascacielos, de los enormes laberintos de ladrillo, vidrio y concreto. Y la administración del espacio se realiza a través de otras dos operaciones típicamente económicas: la repetición y la acumulación. Cada piso estructuralmente idéntico a los demás y apilados verticalmente uno encima del otro, permiten la reproducción del sistema en muchos niveles simultáneamente. Así, ya no sólo Gea, sino también el piadoso y justo Eolo, hijo de Hípotes, también es objeto de la geometrización humana de las cosas.

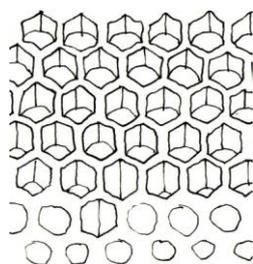


A fines de los años 30, tras el New Deal y la superada "Gran Depresión", Adorno se encuentra con una Nueva York en pleno crecimiento económico, demográfico, tecnológico y arquitectónico. Adorno trabajaba la mitad de su tiempo en el Institut y la otra mitad en el *Princeton Radio Research Project*.ⁱⁱ Este proyecto de investigación sobre la música y la radio se llamaba en realidad "The essential value of Radio to all types of listeners", surgido en el marco de una fe ideológica en el núcleo democrático de

la exponencial expansión social de la radio desde la primera Guerra Mundial. El director del proyecto, Paul Lazarsfeld, preveía que las reflexiones europeizantes, filosóficas y algo pesimistas de Adorno sobre la música y su función social elevara el nivel teórico de la investigación. Sin embargo, Adorno no sólo contaba con algunas ideas críticas tempranas sobre el carácter ideológico de la cultura de masas en el capitalismo tardío - como "Sobre el jazz" de 1937-, sino que además, sus hipótesis eran contrapuestas e irreductibles a los intereses de Lazarsfeld. Adorno ya identificaba el PRRP como parte de una ciencia organizada por los intereses y principios industriales, que pretendía de una investigación sociológica- empírica obtener datos positivos, prácticos y a la vez superfluos sobre el consumo radiofónico: la llama «administrative research» (investigación administrativa). En junio de 1940, tras varios desacuerdos intelectuales con Lazarsfeld, este interrumpe la disonante participación de Adorno en el PRRP, y en el mismo año Adorno termina de escribir "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" (Wiggershaus, 1986).

El texto "Sobre el carácter fetichista (...)" se trata de una réplica al célebre ensayo de Benjamin "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (Benjamin, 1936). Allí Adorno realiza un análisis directo sobre el sistema radiofónico norteamericano general, sin la mediación de un análisis de formas, arreglos o composiciones musicales específicas. Probablemente esto se deba también a la inclusión del momento empírico de campo en la investigación. Adorno realizó una serie de entrevistas a distintos oyentes de la radio con el fin de contar con un panorama estadístico de sus reacciones y poder contrastarlas con un análisis musical de los estímulos radiales. Así, todo el sistema musical radiofónico es la unidad de análisis, y es entendido como la superficie de un mercado musical donde comienza a tintinear a su vez algo todavía más general: las leyes de movimiento de la sociedad en su conjunto. Adorno aprovecha su participación como agente interno del PRRP para realizar un buceo por las entrañas del fenómeno de la industrialización musical. Allí Adorno observa que la técnica de transmisión radial, la forma específica del medio, la ilusión de cercanía y ubicuidad (clímax y repetición), el marketing (la función de la propaganda, que anuncia a la consciencia el material musical que luego deberá consumir bajo un carácter forzoso), y la estructura empresarial de distribución de la música masiva se entrecruzan para calibrar dos esferas, que sin perder cada una su autonomía relativa, se coordinan simétricamente: [1] El carácter fetichista de la música: se desata a partir de la transición de la música culta a

los arreglos musicales para radio y publicidad. La función social del fetiche musical, que reproduce la música culta como una mera imagen, es orientar la distracción y el entretenimiento de las masas. El caso por antonomasia, donde se despliegan estos elementos con mayor desarrollo es en el jazz, porque su estructura es simple, su estímulo es monótono, y se construye a partir de la repetición de un escaso repertorio de fórmulas, clichés y trucos, y acomoda los elementos rebeldes (el componente africano, herencia del blues) a un esquema estricto de producción estandarizada. [2] Regresión de la escucha: se desata a partir del tránsito de la escucha del pasado -típica de grupos de oyentes de élites con una escucha integral y concentrada- hacia la regresión de la escucha contemporánea (a los años treinta), característica por ser una masa de oyentes radiofónicos con una escucha infantil, en tanto supone una pérdida de la libertad de elección y de la responsabilidad, y a la vez una actitud encaprichada con lo mismo, pues se trata de una escucha dispersa, atomista, desconcentrada. La coordinación de ambas esferas genera según Adorno un sadomasoquismo auditivo, porque por un lado el sadismo, propinado por la música fetichizada, se da cuando el sistema traiciona al sujeto oyente, a través del juego de estar actualizado con la moda musical, en el que en verdad poco se cambia; y el masoquismo, engendrado en la regresión de la escucha, se da cuando el sujeto traiciona lo posible y con ello así mismo: entrada al juego del sistema, autoabandono ante la música existente.ⁱⁱⁱ



El texto sobre la música fetiche y la escucha regresiva sienta un antecedente en la biografía intelectual de Adorno, porque en su contenido realiza una investigación social sobre los fenómenos musicales de masas en Norteamérica, específicamente el jazz, respecto del cual continúa su ensayo de 1936 "Sobre el jazz" (Adorno, 1963) y que luego retomará en "La industria cultural" (Cf. Adorno y Horkheimer, 1944) y en "Moda atemporal" (Adorno, 1953). Pero sobre todo sienta un antecedente en la estrategia de construcción textual, porque ejerce un tratamiento *no-jerarquizado* de los núcleos conceptuales que aborda. Adorno asume que ni la regresión en la escucha es una

consecuencia de la fetichización musical, ni viceversa. Ambas esferas han ido coordinando sus procesos sin perder su autonomía. Como ocurre con los fragmentos lingüísticos en la parataxis. Y a su vez, cada elemento de estas dos esferas es tratado también bajo una simultaneidad lógica, sin ser uno subordinado del otro. Para Adorno esto no es más que la participación desde la producción intelectual en un proceso histórico-social y objetivo más amplio: "la irrupción en la música de una fase catastrófica de la sociedad", la fase monopólica donde la cosificación avanza simultáneamente en numerosos aspectos de la vida no comercial, como lo había sido en el pasado la cultura, el ocio, el amor. Así este ensayo sobre la música popular y la escucha engendra una forma textual que tiene -como las formas estéticas más avanzadas- un potencial epistemológico y político. Adorno consigue desarrollar su consciencia sobre la politicidad inmanente de las configuraciones del material (estético o filosófico) recién en "El ensayo como forma" escrito entre 1954 y 1958, aunque queda concentrada especialmente en la incompleta *Teoría Estética* (1970).

Durante los años cuarenta, tras una década próspera, los Estados Unidos fueron protagonistas de una importante serie de desarrollos técnicos –como parte del proceso y a la vez resultado del mismo proceso ya en despliegue- de conformación de inmensas concentraciones de medios de producción en un reducido grupo de productores: los monopolios. Nueva York en 1948 se convirtió en la ciudad más poblada del mundo, desplazando a la masiva Londres que lo había sido durante más de un siglo, donde también en el exilio Marx avistó el corazón capitalista decimonónico. Y por su parte, Los Ángeles a raíz de la creciente industria cinematográfica, financiera y comercial se posicionaba como el centro de una nueva producción estética e industrial, desplazando junto con Nueva York a París y a Londres como capitales económico-culturales de Occidente. La experiencia más álgida de las masas, su nueva veladura industrializada y en el fondo el despliegue más avanzado de las leyes del capital estaba ahora en las ascendentes ciudades norteamericanas: con sus formidables industrias, sus metrópolis, sus edificios en altura y sus industrias culturales. Especial oportunidad también para la crítica inmanente.

Edison, 1908, Nueva York: monopoliza la industria cinematográfica (las leyes proteccionistas ya había expulsado a los Lumière), con su empresa Edison Co a través de su patente del kinetoscopio y de la creación de un *trust* internacional, la Motion

Picture Patents Co, encabezada también por Edison. Se trata de uno de los primeros monopolios transnacionales además de una industrialización del invento (Edison tuvo más de mil patentes). Frente a este consorcio con sede neoyorkina, la costa oeste ofrecía beneficios climáticos -más horas de sol- y económicos -sin las presiones de los impuestos de las patentes de Edison-, por eso allí se asentaron y desarrollaron muchos productores cinematográficos noveles durante la Primera Guerra Mundial y el período de posguerra, la mayoría de ellos judíos. También se mudaron numerosas figuras de la élite del espectáculo norteamericano y europeo. Hollywood, distrito de la ciudad de Los Ángeles, se alzó como centro de producción del entretenimiento mundial: allí nacieron en el arco de dos décadas Paramount Pictures (1910), Universal Estudios (1912), Warner Brothers Studios (1923), Walt Disney Pictures (1923), Columbia Pictures (1924), Metro Goldwyn Mayer (1924) y 20th Century Fox (1934). Durante estos años también contribuyeron con la expansión de Los Ángeles las industrias de la aviación y del petróleo -en 1923 la cuarta parte del petróleo mundial era producido en LA- y la disponibilidad de grandes volúmenes de agua dulce, gracias sobre todo a la colosal Presa Hoover de 1936. Durante la Segunda Guerra la ciudad creció todavía más por inmigración, y estaba preparada para ello.

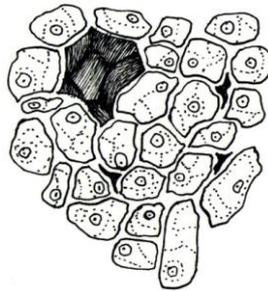
En abril de 1941, arriban desde Nueva York los Horkheimer al pueblo Pacific Palisades en West Los Ángeles, nuevo hogar en la costa oeste de los Estados Unidos de numerosos intelectuales y artistas europeos exiliados, muchos de ellos judíos. En noviembre de 1941, los Adornos llegan a West Los Ángeles. En diciembre Estados Unidos entra activamente en la Segunda Guerra Mundial. Durante 1942, Adorno terminaba su manuscrito *Zur Philosophie der neuen Musik (Filosofía de la nueva música)*, con el que Horkheimer estaba profundamente entusiasmado. El primer ensayo, "Schönberg y el progreso", es la prueba más evidente de que para Adorno, por lo menos hasta este momento, Schönberg y su círculo más próximo encarnaban la última gran vanguardia en cuanto al desarrollo del material.

La técnica cinematográfica estandarizada del montaje supone una serie de suboperaciones: la selección de la toma o captura de la imagen (a partir de una escena construida en set o de un fragmento de la realidad), la producción de las series de imágenes fotográficas fijas o fotogramas (que constituyen unidades aisladas, discontinuas, momento de la filmación) y la producción de la imagen-movimiento a

través de la yuxtaposición, encadenamiento y reproducción de los fragmentos filmados (momento de edición y proyección). Benjamin observa que el montaje de *fragmentos inconexos* prototípico en el cine, se revierte en progresivo como modo de producción presente en las estrategias de la vanguardia, que son principio constructivo en los *cadavre exquis*, en los *papier collé* y en los *objet trouvé* surrealistas. Benjamin además allí rescata la reproducción de la obra de arte autónoma como un momento políticamente democratizador y superador del *art pour l'art*.^{iv} Adorno se concentra, en cambio, en el carácter más problemático e ideológico del aparato industrial que administra la reproductibilidad técnica, que distribuye una imagen plana en lugar de la realidad contradictoria de la obra de arte, lo que redundaría en una atrofia de la experiencia estética. Lo que consigue el cine industrializado, Hollywood, donde el montaje es una técnica fetichizada y estandarizada, es alzar un velo ideológico, una apariencia estética reconciliada y ocultar la discontinuidad de los fragmentos, o como se dice, de "las costuras".

Los proyectos conjuntos entre Horkheimer y Adorno que pasaron a primer plano en la agenda de trabajo en LA fueron el del nacionalsocialismo, el del antisemitismo y el de la dialéctica. Sobre este último, los esfuerzos quedaron agrupados en *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*, cuyo manuscrito terminaron –con ayuda de Gretel– en mayo de 1944, y a fines de ese mismo año salió publicado. En *Dialéctica de la Ilustración* sabemos que las tesis críticas de ambos filósofos –aunque especialmente de Adorno– se concentran en reflexionar sobre la barbarie en la que se hunde Occidente en el propio despliegue dialéctico de su razón ilustrada. Para ellos esta contradicción se lleva consigo al arte autónomo, transformándolo instrumentalmente en técnica de producción estandarizada de mercancías culturales y a la vez en un dispositivo ideológico que ocluye su verdadera función en la sociedad monopólica-liberal: la reproducción del propio sistema capitalista y la imposición de la resignación en los consumidores, mediante la diversión y el entretenimiento. Los medios técnicos de reproducción en el capitalismo tardío, flagrante en los Estados Unidos, aceleraron su crecimiento, cuyo progreso fue proporcional al empobrecimiento de los materiales estéticos de los que se nutrió. Los medios –estructuralmente idénticos entre sí– que mejor configuran los soportes de la distribución masiva son las revistas ilustradas, la radio, el cine y la televisión (Adorno y Horkheimer, 1944, p.134). En todos los materiales que se distribuyen en los diferentes canales de reproducción, a saber, las

historietas y los cómics, el jazz, la música ligera, las películas de Hollywood y los dibujos animados de Disney, hay un predominio del efecto y del detalle técnico, de ruinas y escombros de la estructura desintegrada del arte burgués. La industria cultural es el resultado de la coordinación de esas dos cosas: medios de producción/reproducción masivos y contenidos culturales.^v



La publicidad funciona como el lenguaje por excelencia con el que habla y manipula la industria cultural a sus consumidores, quienes responden con una actitud mimética que ya les viene impuesta. Luego, la organización de la vida práctica está dada por el ritmo de la producción, la industria cultural se encarga de la administración del tiempo libre de los trabajadores y de insertarlos otra vez en la lógica capitalista, pero ahora bajo el papel invertido: como consumidores. La oclusión ideológica es conseguida a través de la diversión y el entretenimiento, mejor aún, de una industria de la diversión y el entretenimiento, que lleva un momento de hostilidad hacia todo lo que sea más que pura diversión, porque "divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra" (Adorno y Horkheimer, 1944, p.158).

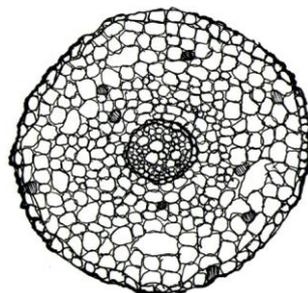
Repetir, retardar, retrasar: La industria, con sus medios, lenguajes y dispositivos ideológicos procede esquemmatizando los datos sensibles, de las experiencias cotidianas. Así lo analizan Adorno y Horkheimer: "[la industria cultural] establece el esquematismo [kantiano] como primer servicio al cliente. (...) Para el consumidor no hay nada por clasificar que no venga ya anticipado en el esquematismo de la producción" (Adorno y Horkheimer, 1944, p.137). La igualdad y la repetición propia de las tareas productivas encuentran ahora su doble en la igualdad y la repetición en todas las actividades no-laborales gracias a la industria cultural. Esta es la boca con la que el capitalismo ha conseguido devorar todas las esferas de la vida no económica. Para la industria cultural, "el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción

industrial, comprable y fungible" (*ibíd.*, p.172). Pero con ello, no hizo más que radicalizar la antinomia de arte ligero y arte serio: a partir de entonces, la industria cultural y la vanguardia artística están frente a frente, y en esa irresoluble condición dialéctica está la verdad de ambas, porque como sentencia la *Dialektik*, "la escisión misma es la verdad" (*ibíd.*, p.148) y "en la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de incorporarla" (*ibíd.*, p.171). Así como lo nuevo en el arte avanzado es un progreso en tanto signo de lo posible social y protesta contra lo existente, el arte regresivo participa en el mundo desde el movimiento inverso, es regresivo en tanto signo afirmativo de lo existente y protesta contra lo posible social. Habría allí, entonces, para el filósofo crítico, para el crítico de la ideología, para el materialista dialéctico, un momento de verdad de la industria cultural, en la medida en que el núcleo de identidad y repetición de la mercancía es la imagen de la industrialización social eterna, y le permite descubrir en las *soap operas*, en los arreglos musicales de la radio o en los dibujos animados de Disney la cristalización mediada de la realidad social e histórica del presente.

Hay un momento o contenido de verdad en los textos adornianos, que iluminan las condiciones del presente en el que fueron escritas. En verdad, se trata de construir una interpretación en Adorno con su propio método, con sus propias estrategias de interpretación crítica. El ensayo sobre Baudelaire de Benjamin, "El París del segundo imperio en Baudelaire" (Benjamin, 1938) y sobre todo el debate epistolar que generó con Adorno entre 1938 y 1939 (Buck-Morrs, 1977), arrojan algunas claves metodológicas. También lo hace Adorno en su tesis sobre el problema estético en Kierkegaard donde las categorías del idealismo son leídas como imágenes del "*intérieur* burgués" (Adorno, 1933); o el ensayo sobre Schönberg, donde la disonancia dodecafónica es interpretada como el lamento mudo de la naturaleza oprimida (Adorno, 1948). Dice en "El ensayo sobre Wagner": "Intentaba combinar análisis sociológicos, de técnica musical y estéticos para que los análisis del «carácter social» de Wagner y de la función de su obra iluminaran la estructura interior de la misma. Pero además, y esto me parecía más esencial, yo quería leer los resultados técnicos en términos sociales, como claves de hechos sociales" (*Crítica de la cultura ii*, p.628). En la tardía *Teoría Estética*, Adorno toma de Durkheim la categoría de *fait social* para pensar el nivel heterónomo de la obra de arte. Entonces, tomando a su vez nosotros la maniobra de Adorno, podríamos construir la noción de hecho intelectual (*fait philosophique*) como un hecho

social (*fait social*), en el mismo sentido de verdades sociales inintencionales. Esto es, hechos sociales manifestados en los resultados técnicos, verdades escritas entre líneas, encerradas monadológicamente, descifradas por el análisis filosófico, en la crítica inmanente de las formas del material.

Hay algo que no está desarrollado por Adorno –no del todo, aunque sí intuido-, que sería su otro dialéctico a como pensó él su presente, y se trataría de cómo su presente lo pensó a él, cómo aparece ese presente inintencionalmente, como una formación no-subjetiva (por exceso, por defecto y por estructura conceptual, esto es, más allá, más acá y dentro del contenido), bajo la forma de configuraciones técnicas (del manejo del material filosófico), que integran formaciones socio-históricas más amplias. Lo que aparece es algo distinto de lo que Adorno refiere de la realidad, es una formación no conceptual, son algunos puntos ciegos de su ejercicio del concepto filosófico, son los puntos ciegos de Adorno en sus propios textos. Y la configuración textual de la *Dialektik*, especialmente del ensayo "La Industria cultural", producida en el mismo contexto y momento que la industria produjo sus mercancías culturales, guarda una relación dialéctica con esta. Porque desde el contenido se ejerce una dura e inequívoca sentencia crítica y una protesta contra ella, la cultura industrializada, y por otro lado, habilita el ingreso de su lógica de producción estandarizada bajo la figura, otra vez más, de la simultaneidad conceptual, del tratamiento de paralelos e isotópicos fragmentos conceptuales. Y sólo ahora, con una posterior interpretación crítica, podemos señalar que en el interior de la forma de este ensayo, que en el modo paratáctico en que ha sido organizado el material conceptual, la era del capitalismo tardío encuentra su expresión.



La *parataxis*, a veces traducida al castellano como coordinación, se trata de un modo de organizar el material lingüístico típico -acuerdan los lingüistas- de civilizaciones arcaicas: indoeuropeo, griego arcaico y latín clásico. En este esquema de dominación

del lenguaje los miembros parciales que dispone el escritor en un sistema de significación conservan cierta autonomía y todos tienen igual jerarquía. Y se puede significar fundamentalmente a través de relaciones espaciales, simultáneas, de proximidad o distancia entre los miembros y en el acercamiento entre esos núcleos independientes surgen las relaciones de coordinación o de oposición. La organización lineal de los fragmentos dentro de una misma frase a través de los nexos sintácticos en un sistema jerarquizado aún no está desarrollada, como tal, en el indoeuropeo y en el griego antiguo. Luego de la segunda Guerra Púnica (218 a.C) comienzan a construirse con la fuerza imperial del latín las cópulas y artículos de coordinación paractáctica (correctivas, aumentativas, adversativas, restrictivas) y de subordinación hipotáctica (causales, finales, consecutivas, condicionales). El proceso de transición de la parataxis a la hipotaxis se da en el siglo III a.C. (Prieto, 1959). Señala Marozeau que "la yuxtaposición pura y simple de los miembros del enunciado es característica de un espíritu que no sabe ordenar su materia, que la forma a medida que expresa su pensamiento, anteriormente a toda elaboración" (Marozeau, 1935, p.228). Prototípico de la modernidad y de la ilustración es el ordenamiento racional, jerarquizado y positivo de los materiales del espíritu y de la naturaleza. Pero, la parataxis como recurso consciente de construcción textual abre en los textos de Adorno una relación política ambivalente con el material intelectual, porque por un lado permite recuperar un tratamiento arcaico, preilustrado *ergo* menos violento, y por otro lado, conecta con la irracionalidad de la racionalidad tardocapitalista = es el ingreso en el *Texto* de la lógica simultánea y no-jerárquica de la producción industrializada y globalizada de mercancías. La fase monopolítica, multinacional del capitalismo no prioriza los diferentes núcleos (rubros o sectores) de producción y consumo, sólo necesita coordinar su yuxtaposición y a través de ello expandirse. La escritura adorniana, el arte contemporáneo y el capitalismo tardío comparten el mismo proceso general y atómico de χωρισμός de sus partes, una apariencia benjaminiana, galáctica, de una simultaneidad de miembros discontinuos, manifestación de ese "espíritu que no sabe ordenar su materia". Pero sólo el sistema encuentra allí un grado más eficaz para su reproducción.

La simultaneidad es quizás una de las lógicas centrales del capitalismo tardío. Es la lógica de producción serializada y estandarizada. La mercancía -en la sociedad de masas- se produce simultáneamente a cientos de otras mercancías, la cultura, la subjetividad, el intercambio. Y cada proceso de producción, compuesto de cientos de

fuerzas productivas superpuestas, se despliega en simultáneo a muchísimos otros procesos de igual escala masiva. Sólo la simultaneidad de los procesos de modernización es más efectiva que la linealidad de los proyectos modernos, porque la expansión encuentra más canales para tener curso. En este sentido, lo contemporáneo no es diferente de lo moderno, no es más que su continuación multiplicada y acelerada por otros medios. Podríamos llamarle a lo contemporáneo ya no pos-, sino muy bien lo supermoderno. Esta lógica de producción tardocapitalista que alcanza el estatuto de hecho social, se manifiesta como la estructura de otros hechos, que en el fondo con más o menos mediaciones, son justamente productos, nudos o pequeñas condensaciones de esa extensa cadena de producción. Por lo mismo, en la escritura adorniana la simultaneidad aparece bajo la imagen de la parataxis, es decir, en el tratamiento simultáneo de los conceptos y por estadios o etapas de producción ya predeterminadas, igual que un auto, un rascacielos o un film. La estandarización monopólica en los procesos de producción, que equivale a la serialización del proceso de construcción conceptual en el pensamiento filosófico de Adorno responde a la tendencia general de multiplicación del capital, en el fondo, una operación de expansión numérica, una geometría: de las masas, de las mercancías, del poder del capital, de la explotación del planeta.

La Segunda Guerra Mundial y los totalitarismos comparten su lugar en el proceso: la producción en serie de muerte. En la Segunda Guerra encontramos la imagen del resultado de los defectuosos y finitos capitales nacionales pujando exteriormente por mayor capital: territorio, recursos y fuerzas productivas globales. La puja de los monopolios todavía nacionales, preglobalizados, pre-*trust* genera conflicto exterior, internacional. Se muestran las últimas resistencias de las partes, de los residuos precapitalistas frente al todo, al orden total del capital: resistencias de los exiliados, de los inmigrantes, de las minorías, de las vanguardias, de las periferias, de las críticas. Hoy numerosas de ellas ya están integradas, él les ha hecho un lugar en la góndola.

"El placer de estar en una multitud es una expresión misteriosa del disfrute de la multiplicación del número" (cita de Baudelaire en Benjamin, 1938, p.127). Los sujetos, en tanto fuerza productiva, dice Walter, ya son mercancías. Pero la mercancía, si la broma de Marx fuese cierta, si tuviese alma, tendría la "más sensible que haya habido jamás en el reino de las almas. Pues vería en cada persona ese comprador en cuya mano

y en cuya casa querría acurrucarse" (Benjamin, 1938, p.123). Siguiendo esta idea, cada sujeto devenido en mercancía, en la gran ciudad, hoy cualquiera sea, siendo una partícula en las masas que se agolpan en las calles, los mercados y las instituciones cae preso de una suerte de doble movimiento sensual y a la vez reificador, porque representándose a sí mismo como mercancía -en algún punto semiciego de su consciencia- ve a cada uno de los otros sujetos como el posible comprador que desea que lo libere de la góndola fría, lo redima de la espera, lo tome con su mano cálida y lo lleve a casa. Esa es quizás la ideología hecha pulsión (¿hecha amor?) que actúa en el interior de cada miembro de la masa como fuerza de cohesión entre los cuerpos, como fuerza integradora, manteniendo las partes entre sí juntas.

Desde la *Dialektik* con Horkheimer (1944) sabemos que la humanidad contaba matemáticamente y calculaba ya desde Homero, pero recién desde la Ilustración contar e intercambiar se ha convertido en el principio regulador de todo lo que hay. Un buen día moderno la humanidad ya contaba con el capital, es decir, *contaba*. El capitalismo y sus mil semblantes es por eso la exigencia de nuestro presente para cualquier teoría crítica.

Referencias visuales

Las cuatro imágenes -una fotografía y tres dibujos- han sido producidas para el presente ensayo.

Referencias bibliográficas

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max

(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.) Traducción de Joaquín Chamorro Mielke *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. (Madrid: Akal, 2007).

ADORNO, Theodor W.

(1933) *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Traducción castellana de Joaquín Chamorro Mielke. *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. (Madrid: Akal, 2006).

(1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz . *Filosofía de la nueva música*. (Madrid: Akal, 2003).

(1955) *Kulturkritik und Gesellschaft i. Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Jorge Navarro Pérez. *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. (Madrid: Akal, 2008).

(1962) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Traducción de Gabriel Menéndez Torellas (Madrid: Akal, 2010).

(1970) *Asthetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesameltte Schriften* 7), (Frankfurt am Main). Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. *Teoría Estética*. (Buenos Aires: Orbis, 1983).

(2010) *Miscelánea 1*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Akal)

(2011)

BENJAMIN, Walter

(1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Suhrkamp: Gesammelte Schriften). Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

BUCK-MORSS, Susan

(1977) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducido por Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011).

MAROZEAU, Jules

(1935) *Traité de Styistique latin* (París: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1935).

PRIETO, Eduardo

(1959) *Parataxis e hipotaxis* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1959).

WIGGERSHAUS, Rolf

(1986) *La Escuela de Frankfurt* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

ⁱ Este mismo ensayo fue leído en las *I Jornadas Montajes: pensamientos y prácticas. Poéticas y políticas de la fisura*, en Diciembre 2013 en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Casi este mismo ensayo, pues fue bajo su primera versión, "Monopolio y verdad en la escritura de Th. W. Adorno durante el exilio".

ⁱⁱ Cuenta Adorno que el PRRP "no tenía su centro ni en Princeton ni en Nueva York, sino en Newark (Nueva Jersey), en una antigua cervecería. Cf. "Experiencias científicas en América" en *Crítica de la Cultura y Sociedad II* pp. 628-29.

ⁱⁱⁱ Si bien Adorno ya advertía con fuerza que cualquiera de las acciones, funciones y efectos del capitalismo eran regresivos, en 1938 escribe que ya no era "sencillo manejar los términos «progresista» y «reaccionario»." Con esta dificultad detectada, ese mismo año también escribe "Glosa sobre Sibelius". En estas reflexiones, Adorno encuentra otra vez el elemento nuclear de la retaguardia, la repetición de lo mismo, pero fuera de los productos de la cultura industrializada, y dialécticamente logra visualizar en el medio de las prometedoras continuaciones musicales de la tradición culta, un núcleo profundamente regresivo y hostil a lo nuevo y a lo posible.

^{iv} Cf. BENJAMIN, W. (1936) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Suhrkamp: Gesammelte Schriften.

^v *Ibid.* p.138